

Искусство кино

2

1957



СОДЕРЖАНИЕ

ЗА КРУГЛЫМ СТОЛОМ

СЦЕНАРИЙ

НА ШИРОКОМ ЭКРАНЕ

СПОР О ФИЛЬМЕ

КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

На первой странице обложки — кадр из фильма «Древнее и вечно юное искусство». Этот документальный очерк о шанхайском театре Пекинской музыкальной драмы Китайской Народной Республики, поставленный режиссером Л. Кристи в Центральной студии документальных фильмов, переносит зрителей в своеобразный мир китайской сцены, знакомит с историей рождения китайского театрального искусства, с его древними традициями.

Публикуемый нами кадр воспроизводит эпизод из классической пьесы «Сюе Пин-Гуй расстается с женой». В роли полководца — один из выдающихся театральных деятелей Народного Китая Чжоу Синь-фан, в роли жены полководца — артистка Ли Юй-жу.

На второй странице обложки — И. Ильинский в роли Огурцова (из фильма «Карнавальная ночь»).



2
ФЕВРАЛЬ
1957

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ СССР



МОЛОДЕЖЬ ПРЕДЪЯВЛЯЕТ СЧЕТ

Четверо комсомольцев из Казани — Анатолий Кузовкин, Дарид Сусаров, Эльбрус Мотыгуллин и Нина Алексеева — обратились в редакцию нашего журнала с письмом:

Здравствуй, редакция!

Хотим поделиться с вами нашими мыслями о кинофильмах для юношества.

За последние два года советское кино шагнуло далеко вперед, увеличилось производство кинокартин. Появляются и картины для детей и молодежи — но их еще выпускают очень мало. А главное, многие фильмы копируют друг друга и их герои похожи на близнецов. Кочуют эти герои из фильма в фильм, не изменяясь, разве что одеваются в другое платье.

Фильмы, выпускаемые и для взрослых зрителей и для нас, молодежи, страдают однообразием тем. Вот, например, в 1955 году и первой половине 1956 года выпускались все больше картины о шпионах. Надо выпускать фильмы разнообразные, чтобы они привлекали людей с разными интересами.

Хочется также сказать о безыдейности некоторых фильмов. Особенно этим страдают кинокомедии. Ведь любой фильм, пусть и кинокомедия, должен проводить какую-нибудь хорошую, важную мысль. А вот, например, комедия «Безумный день» — о чем она? Комедия «Посеяли девушки лен» как будто имеет идею, но в ней нет душевности, она не оставляет у зрителей большого впечатления.

Теперь несколько слов о документальных фильмах. Сейчас студии выпускают много документальных картин, но большинство из них — хроникального содержания, а нам бы хотелось видеть больше научно-популярных фильмов, которые бы интересно и захватывающе рассказывали о науке и ее перспективах.

Мы думаем, что «Союзмультфильм» должен больше выпускать научно-фантастических фильмов и фильмов-сказок. Они особенно любимы детьми.

Очень хотели бы мы увидеть как можно больше кинокартин о революции, гражданской и Отечественной войне, о партизанах, о Ленине и его соратниках.

Кроме того, нам хотелось бы увидеть фильмы по научно-фантастическим книгам: «На краю Ойкумены», «Гиперболоид инженера Гарина», картины о древнем Риме, Греции, Египте, Индии, Китае...

Возможно, нужно создать специальную студию, которая ставила бы фильмы для детей и юношества. Здесь предстоит уйма работы. Это очень хорошее дело, и мы просим вас за это взяться.

С комсомольским приветом,

Анатолий Кузовкин, Дарид Сусаров,
Эльбрус Мотыгуллин, Нина Алексеева.

г. Казань.

Киноискусство несет высокую ответственность за воспитание детей и юношества в духе революционных традиций нашего народа. Это сознают творческие работники советской кинематографии. Об этом настойчиво говорят родители, педагоги, комсомольские работники, обращающиеся к мастерам кино с просьбой и требованием создать фильмы, властно покоряющие разум и сердце юноши благородными идеалами коммунистической морали.

Все киностудии страны, создающие художественные фильмы, несут в этом отношении равную ответственность перед юными зрителями, но прежде всего мы думаем о том вкладе в кинематографию, который может сделать Московская киностудия имени М. Горького. Эта студия в свое время прославилась лучшими фильмами для детей, многие ее творческие работники считают детскую и юношескую тематику своим истинным призванием. Вот почему редакционная коллегия нашего журнала решила обсудить «за круглым столом» письмо казанских комсомольцев вместе с творческими работниками студии имени М. Горького и привлечь к этому разговору учителей, писателей и других представителей общественности.

Прежде всего предоставим слово заочным участникам этой беседы.

Секретарь МГК ВЛКСМ В. СТУКАЛИН говорит:

— Советская молодежь любит киноискусство, его влияние на юношество огромно. Поэтому мы предъявляем большой счет советской кинематографии. Самое важное сейчас—видеть на экране побольше картин, рассказывающих и о героике прошлого, и о героических буднях настоящего. Почти нет у нас картин о комсомольцах, ушедших по призыву партии на стройки Востока и Севера. А ведь в таких картинах можно было бы показать благородство помыслов советских юношей и девушек, желающих отдать Родине свои молодые силы. Ничтожно мало кинофильмов на бытовые темы. Чувство глубокой ответственности перед народом надо воспитывать в нашей молодежи не только показом доблестного труда на производстве. Характер будущего гражданина страны выковывается и в повседневном быту — во взаимоотношениях со старшими, в отношениях к девушке, в семье, в товарищеской среде...

— У наших кинематографистов укоренилась некая предвзятая идея,— продолжает В. Стукалин. — Если они и показывают духовно содержательного молодого человека, то это обычно бывает либо учительница, либо врач, — одним словом, молодой интеллигент. Но ведь интересной, содержательной жизнью живет и молодой строитель, и горняк, и металлург, и нефтяник, и ткачиха. В их будничной жизни немало романтики, надо только уметь видеть ее. Чураться поэзии труда, пафоса будней молодого рабочего, колхозника — непростительная творческая ошибка!

Соображения учителя А. ЕЛИЗАРОВА таковы:

— Хороший фильм — подлинный университет жизни для молодежи. Помню «Красные дьяволята» — картину, которую я смотрел еще школь-

ником. В моем сознании она оставила неизгладимый след. Когда я затем смотрел ее второй раз, уже взрослым человеком, мне стала очевидной и наивность этой картины и другие ее недочеты, но в свое время романтический дух кинофильма буквально будоражил подростков. Что похожего по моральному пафосу, по «приключенческому темпераменту» может сейчас предложить кинематография юному зрителю? Почему пропала из наших кинокартин благородная тимуровская тема?

Замечателен фильм «Тревожная молодость» — о первых комсомольцах Страны Советов. Сейчас фильмы на подобные сюжеты — редкость. А ведь среди наших подростков и юношей нередки настроения барства, изнеженности, у нас много папенькиных и маменькиных сынков. В наши комсомольские годы мы были плохо одеты и обуты, частенько не ели досыта, но в нас горел знаменитый «комсомольский огонек»... Он должен переходить из поколения в поколение. Сколько капризного барства в юноше, выросшем в трудовой семье и небрежно бросающем отцу или матери: «подавай мне того-то», «этого мне мало», «это не по мне». Почему же кино не ополчается против таких настроений среди молодежи?

Директор кинотеатра «Юный зритель» Е. ФЕДОРОВА рассказывает:

— Однажды в фойе нашего кинотеатра я увидела мальчика школьного возраста, стоявшего у стены и преспокойно поплевывающего. В ответ на замечание, призывавшее его к порядку, он нагло ответил: «А у вас нет объявления о том, что нельзя плевать на стену». Эту хулиганскую выходку наблюдали не только сверстники мальчика, но и взрослые зрители, и, однакоже, никому не пришла в голову мысль пристыдить хулигана или просто выгнать его. Безразличие, а часто и трусость по отношению к хулигану — постыдное явление!

Это о том, что бывает в фойе. А теперь о том, что на экране. Наши ребята любят фильмы с приключениями, сказочные сюжеты, умные картины о животных. Но что же в этом плане выпущено киностудиями в последнее время? Прекрасному фильму «Джульбарс», пользующемуся и поныне любовью юного кинозрителя, уже двадцать два года. Лучшие сказочные кинокартины, такие, как «Василиса Прекрасная», «Кащей Бессмертный», «По щучьему велению», «Волшебная свирель», тоже очень стары, а новых кинофильмов этого жанра почти нет. Нам не нужна декоративная помпезность, слащавая картинность таких фильмов, как «Андриеш». Юный зритель требует ярких переживаний героев, интересных приключений, волнующего показа борьбы добра со злом.

Очень скупо экранизируется отечественная и зарубежная классика. Несколько лет назад демонстрировался зарубежный фильм о трех мушкетерах, а хорошей сатирической картины о приключениях Чичикова до сих пор нет. Не экранизированы многие повести Л. Толстого, Тургенева, «Обрыв» и «Обломов» Гончарова. Подобные картины нужны не только для помощи школе, но и для художественного и нравственного воспитания подрастающего поколения. В этом отношении наш кинорепер-

туар сейчас очень беден. «Нахлебник» можно показать только юноше старше 16 лет. Замечательная чеховская «Попрыгунья» для показа детям не годится. С интересом ждем мы воплощения на экране лучших произведений современных советских писателей. Надо сказать, что дети с удовольствием встречаются с героями книг вторично, когда они появляются на экране. А с героями подлинными, — «властителями дум» — особенно. В этом можно было убедиться, когда у нас шли такие картины, как «Тимур и его команда». Мы мечтаем о кинокартинах, которые глубоко заинтересуют юного кинозрителя, овладеют его умом и сердцем. Только так киноискусство может способствовать воспитанию будущего полноценного советского гражданина.

Писатель Л. ШЕЙНИН, председатель бюро секции драматургов московского отделения Союза писателей, коснулся в своем письме важного вопроса.

«Мне хочется остановиться, — пишет он, — на задачах нашей кинематографии, связанных с проблемой правового воспитания молодежи и борьбы с уголовной преступностью.

Несколько месяцев тому назад я выступил на страницах «Литературной газеты» с большой статьей на эту тему. Проблема правового воспитания, поставленная в этой статье, вызвала широкие отклики советской общественности. В редакцию газеты поступили многие сотни писем, было проведено междуведомственное совещание на эту тему. На протяжении последних месяцев в Москве на ряде предприятий, в клубах крупных заводов и некоторых министерств, в Колонном зале Дома Союзов были проведены вечера, посвященные той же теме, на которых выступали работники Прокуратуры СССР, Управления МВД гор. Москвы, работники суда, бригадмильцы, комсомольские активисты и писатели.

Все это лишний раз свидетельствует о большом интересе нашей общественности к проблемам социалистической законности, борьбы с хулиганством и другими правонарушениями, к вопросам правового воспитания нашей молодежи.

Исторические решения XX съезда КПСС, поднявшие на большую высоту проблему укрепления социалистической законности, были встречены всем нашим народом с чувством глубокого удовлетворения. Сейчас проводится большая работа по укреплению широких связей с общественностью наших судебно-прокурорских органов и органов МВД. Нет нужды доказывать, что проблемы укрепления социалистической законности, предупреждения преступлений и борьбы с уголовной преступностью должны решаться всем нашим народом и что в этой области решающую роль должно занять правильное воспитание вообще и правовое воспитание в частности.

В семье и в школе, в быту и на работе, в молодежных клубах и в вузах надо настойчиво и повседневно воспитывать уважение к нашему закону, уважение к личности, интерес к работе тех государственных органов, которые непосредственно проводят борьбу с преступностью.

Надо как можно шире освещать работу советского суда, прокуратуры, милиции, надо смело разоблачать ложный «романтизм» хулиганства и других правонарушений, воспитывая нашу молодежь в духе отвращения к преступлению, с одной стороны, и уверенности в том, что любое преступление, как бы ни было оно искусно задумано и осуществлено, неизбежно будет раскрыто и наказано.

В. И. Ленин в свое время указывал, что важна не суровость наказания каждого правонарушителя, а то, чтобы ни одно преступление не оставалось безнаказанным.

Надо сказать, что работа наших судебно-прокурорских органов всегда вызывала живейший интерес советской общественности. К сожалению, многие годы не появлялось ни одного художественного фильма о советском суде, прокуроре, следователе, работнике уголовного розыска, хотя такие фильмы давно и очень нужны.

Это тем более удивительно, что ведь такая тематика таит поистине грандиозные сюжетные возможности, давая при этом материал для глубокого раскрытия человеческих характеров и драматических конфликтов, заимствованных у самой жизни. Нужно ли говорить об огромном воспитательном значении таких фильмов?!..

Примерно такое же положение с этими темами имело место и в нашем театре, и в литературе. Известно, что тема преступления и наказания, тема суда и следствия всегда занимала величайших писателей мира. Толстой и Бальзак, Достоевский и Анатоль Франс, Золя и Горький, Сухово-Кобылин и Ибсен, Диккенс и Короленко, Щедрин и Гюго, и многие, многие другие черпали в судебных процессах своего времени богатейший материал для творчества. Именно в анналах судебных дел они находили потрясающие сюжеты и волнующие человеческие конфликты, столкновения самых низменных и самых высоких характеров, разительные примеры самых противоречивых чувств и страстей — любви и ревности, коварства и верности, дружбы и зависти, чести и подлости...

Слова Н. С. Хрущева на XX съезде КПСС о том, что «необходимо, чтобы наши партийные, государственные, профсоюзные организации бдительно стояли на страже советских законов, разоблачали и выводили на чистую воду всякого, кто посягнет на социалистический правопорядок и права советских граждан, сурово пресекали малейшее проявление беззакония и произвола» — эти слова в равной мере относятся и к деятелям искусства!

Вот почему, говоря о задачах нашей кинематографии в области правового воспитания молодежи, надо сказать о фильмах, посвященных этим темам. Нам необходимы яркие, правдивые, талантливые картины о проблемах преступления и наказания, о советском судье, прокуроре, следователе, работнике милиции и угрозыска. О том, как эти люди изо дня в день, из месяца в месяц борются с преступниками, охраняя советский правопорядок. О том, как самое мелкое нарушение советской морали и правил социалистического общежития может привести, и нередко при-

водит, к тяжким преступлениям. О необходимости уважать закон и личность человека, о чувстве собственного достоинства, о том, как надо относиться к женщине, к старикам, к детям. О том, как наш Закон, впервые в человеческой истории написанный самим народом и в интересах народа, обязателен для всех, о том, что все равны перед ним, и горе тому, кто замыслит его нарушить.

И о том, что неправильное воспитание может изуродовать человека, а строгое и своевременное вмешательство еще может его спасти.

И о том, что всякое нарушение наших законов, всякое преступление отвратительно по самой своей природе, по низменности мотивов нарушения, по тяжести его последствий, и что поэтому борьба с такими нарушениями наше общее, поистине народное дело.

И о том, что никто из нас не может «проходить мимо» самых незначительных правонарушений, и что все мы вместе, и каждый из нас в отдельности, обязаны правильно и энергично реагировать на эти нарушения.

Когда на экраны страны вышла картина «Дело Румянцева», она встретила горячее народное признание, потому что в этой картине честно и талантливо поставлены не только вопросы борьбы с преступностью, но и вопросы дружбы, любви, справедливости. Зритель полюбил героев фильма и запомнил их. Эта картина делает нужное, большое дело.

Когда в «Деле № 306» появился талантливый криминалист, настойчиво и смело раскрывающий серьезное преступление, его, скромного капитана милиции, тоже полюбили и запомнили миллионы советских людей. Эта картина (при всех ее недостатках, более серьезных, чем недостатки «Дела Румянцева») воспитывает в наших людях интерес и уважение к работе советской милиции.

Но эти две картины — только «первые ласточки». Будем надеяться и будем требовать, чтобы наши сценаристы, режиссеры, актеры создали новые яркие, правдивые, смелые произведения о людях нашего суда и прокуратуры, угрозыска и милиции, о бригадмильцах, о борьбе с преступностью и предупреждении преступлений. И еще будем надеяться, что картинами этими наша кинематография внесет свой ценный вклад в общее дело правового воспитания молодежи, значение которого трудно переоценить».

Итак, мы на студии имени М. Горького. Главный редактор журнала Л. ПОГОЖЕВА рассказывает о письмах читателей и обращается к творческим работникам студии с вопросом:

— В какой мере новые фильмы студии будут отвечать на серьезнейшие вопросы, связанные с воспитанием молодежи? А главное, как представляют себе работники студии ее профиль, ее дальнейший путь, ее главную задачу?

Горячо откликнулся на призыв редколлегии обсудить вопрос о творческом лице студии режиссер А. РОУ.

— В те годы, когда мы были «Союздетфильмом», у студии было свое творческое лицо, и зрители хорошо знали его. Теперь у студии лица нет.

Мы выпускаем и плохие и хорошие картины, но наша работа не подчинена определенной задаче. Студия «Союздетфильм» была единственной в своем роде киностудией мира — она работала для детей, для юношества. С тех пор многое у нас изменилось, а главное — характер работы. Помещение у нас небольшое, техническое оснащение оставляет желать лучшего, и поэтому ряд постановок из-за отсутствия производственных условий «спускается на тормозах». Для многих работников нашей студии совершенно ясно, что нам необходимо снова посвятить свой труд детям и юношеству. Тогда мы снова обретем свои четкие задачи, программу и творческое лицо. Приведу аналогию с театром: известно, что широко развернутая в стране сеть тюзов делает большое и полезное дело, не дублируя академические театры. Почему и нам не пойти тем же путем?

Доводы А. Роу поддержал и дополнил режиссер В. ЭЙСЫМОНТ.

— Студия «Союздетфильм» выпустила немало интересных картин. Почему же не поддерживать хорошую традицию? Пройти мимо заявок и справедливых претензий, высказанных за «круглым столом», мы не имеем права. Проблемы воспитания нашей молодежи волнуют всех граждан Советского Союза, и, мы, как спаянный творческий коллектив, должны ответить на них большими работами. Но как это сделать? Я должен сказать, что отношение к режиссерам, работающим над так называемой детской и юношеской тематикой, и в Министерстве культуры, и в главке — «второсортное». Наша работа считается второстепенной. Зрители требуют детских и юношеских фильмов, лучшие из них они оценивают по заслугам. А вот недавно мы вынуждены были с грустью отметить, что ряд режиссеров, с увлечением занимавшихся раньше детскими фильмами, постепенно от круга этих тем отходит именно из-за «среднего» отношения в главке к их картинам. Я согласен с А. Роу — работа для детей и юношества должна стать главной задачей нашей студии.

Другую точку зрения высказал А. АНДРИЕВСКИЙ.

— Если студии будет навязан какой-либо «специализированный профиль», без учета творческих склонностей наших режиссеров, операторов, из этого ничего хорошего не получится. Сейчас наша студия выпускает неплохие фильмы, способствующие воспитанию молодежи. Достаточно назвать картины «Земля и люди» С. Ростоцкого, «Призвание» М. Федоровой. Я против специализированной студии. Наверное, из нее ушли бы Л. Луков, С. Герасимов...

— Но ведь Герасимов всегда занимался юношеской тематикой! Вспомните его «Молодую гвардию», «Комсомольск», «Семеро смелых»! — возражает В. Эйсымонт.

— Гораздо важнее, я считаю, вопрос об изменении отношения к фильмам на детские и юношеские темы и к людям, которые их создают, — продолжал А. Андриевский. — Здесь я целиком поддерживаю Роу. В нашем главке к таким фильмам относятся так-сяк, они нужны для выполнения

тематического плана. А вот уж Главкинопрокат на них смотрит совсем свысока! Нужны какие-то решительные меры, чтобы изменить эти настроения.

Под новым углом зрения осветил необходимость создания специализированной киностудии юношеских и детских фильмов М. ПАПАВА.

— Будучи членом жюри Всесоюзного конкурса на лучший сценарий и прочитав множество сценариев, я вижу, какое огромное место занимает тема воспитания в творческих замыслах наших драматургов. Причем это многогранные вариации на генеральную тему — становления характера молодого человека нашего времени. Здесь и тема подростка, лишенного семьи и должного воспитания; тема «стиляг» и морального разложения; многие сценаристы пишут о школе, о ее проблемах. Уже одно то, что юношеская тематика занимает в творческих замыслах сценаристов такое видное место, говорит о необходимости создания «детско-юношеской» студии. А общественная значимость вопросов воспитания молодежи и категорические требования в этом плане комсомола, наших педагогов и зрителей говорят о том, что необходимо творческое объединение киноработников, посвятивших свои силы воспитанию детей и юношества.

— Детскую тематику, — говорит начальник сценарного отдела студии С. БАБИН, — я понимаю, как тематику о молодом герое. В административном порядке изменить творческое направление нашей студии, конечно, нельзя. Но если говорить о наших режиссерах, о накопленном ими опыте, то легко понять, что такое «превращение» легко и безболезненно осуществимо без всякого бюрократического решения вопроса о «профиле». Ведь и сейчас мы в основном работаем над этим кругом тем. Назову такие фильмы: «Они были первыми», «За власть Советов», «Разные судьбы», «Это начиналось так...», «Призвание», «В добрый час!», «Отряд Трубачева сражается» и др. Экранизация лучших образцов нашей литературы также прежде всего предназначается для нашего юношества. Мы давно связаны с рядом писателей, работающих в области литературы для детей. В прошлом это был Аркадий Гайдар, теперь — Дубов, Носов, Шварц, Антонов...

Резко выступил против специализации студии режиссер И. АННЕНСКИЙ.

— В театре подобная специализация естественна и дает положительные результаты, и все же ни один спектакль ни одного детского театра не может, на мой взгляд, поспорить с «Синей птицей», поставленной на сцене Художественного театра чуть ли не полвека назад и пользующейся до сих пор неизменной любовью детского зрителя. Всякого рода специализация тематики в искусстве вредна. Детские фильмы могут делаться на всех студиях, в самых разнообразных условиях, самыми разнообразными мастерами. Другое дело, что у нас в кино (так же как и в театре и в литературе) существует дурная «традиция» барски-пренебрежительного отношения к людям, работающим в этом круге тем. Такое отношение наблюдается даже и в нашей студии.

Несколько соображений о творческом профиле студии имени М. Горького высказал режиссер Л. ЛУКОВ.

— Нашей студии навязывали столько профилей, столько творческих лиц, что она, наконец, из столичной студии превратилась в сто-личную... Вообще профиль студии не намечается, он вырабатывается. Была в нашей студии группа людей, заинтересованных в создании детских фильмов. Роу сделал несколько хороших фильмов, принесших нашей студии славу. Пришел Эйсымонт из Ленинграда, создал хорошую картину «Жила-была девочка», после этого он продолжает делать детские фильмы. Но что же делать режиссерам, которые к «детской теме» не расположены?

С. РОСТОЦКИЙ оспаривает справедливость жалоб на существующее будто бы в студии худшее отношение к постановщикам детских фильмов. Основное зло он видит в ограниченных производственных возможностях студии имени М. Горького.

Директор киностудии Г. БРИТИКОВ поддержал претензии кинозрителей по поводу недостаточного внимания к жанру киносказки.

— Мы забросили сказки и сделали это совершенно напрасно. Наши сказки пользуются большой любовью детского кинозрителя, они имеют необыкновенный резонанс.

Относительно «профиля» студии Г. БРИТИКОВ высказал такое соображение:

— Сосредоточение детской тематики в одной студии создало бы творческую ограниченность. Невозможно все проблемы воспитания подрастающего поколения решать на одной киностудии, выпускающей семь-восемь кинофильмов в год.

•

Жизнь предъявляет сейчас повелительное требование к киноискусству: дайте побольше хороших кинокартин, помогающих воспитанию советской молодежи. Студия имени М. Горького отвечает на это требование рядом удачных фильмов, созданных в 1956 году. Это не случайно. Но не случайно и то, что с претензиями зрителей мы обратились именно к творческим работникам студии имени М. Горького. Ведь именно у студии имени М. Горького есть хорошие традиции работы над детскими и юношескими фильмами, есть опытные и талантливые люди, способные служить средствами киноискусства делу воспитания подрастающего поколения.

Наши молодые друзья из Казани, обратившиеся с письмом в редакцию, не одиноки в своих претензиях к мастерам советской кинематографии. В десятках писем мы читаем пожелания, чтобы на экранах появились произведения для юношества — разнообразные по темам и жанрам, увлекательные, яркие, глубокие по мысли.

И мы полагаем, что ни одна киностудия страны не останется в стороне от этих требований, ибо это требования самой жизни. Но мы считаем также, что студии имени М. Горького должна принадлежать здесь почетная роль пионера, застрельщика, новатора.



„МОСФИЛЬМ"

— В нынешнем году студия «Мосфильм»,— сказал в беседе с нашим корреспондентом и. о. директора студии К. Фролов,— выпустит 22 художественных полнометражных фильма, два короткометражных, пять фильмов-спектаклей и большую серию телевизионных фильмов.

Уже в первые недели 1957 года на студии закончены производством два фильма — «Тугой узел» (сценарий В. Тендрякова, режиссер М. Швейцер) и «Высота» (сценарий М. Папавы по роману Е. Воробьева, режиссер А. Зархи).

К работе над широкоэкранным фильмом «Коммунист» (по сценарию Е. Габриловича) приступил режиссер Ю. Райзман. Это фильм о том, как молодая Советская республика под руководством В. И. Ленина начала претворять в жизнь планы электрификации.

М. Ромм поставит картину «От февраля к Октябрю» по сценарию А. Каплера.

С. Юткевич с группой драматургов работает над фильмом «Рассказы о Ленине». Режиссер В. Невзоров приступает к постановке фильма-спектакля «Семья» по пьесе И. Попова.

Съемки фильма «Неповторимая весна» (по сценарию С. Ермолинского) заканчивает режиссер А. Столпер. Фильм рассказывает о людях разных поколений, о жизни двух семей. О любви и преданности народу повествует фильм «За твою жизнь» М. Калатозова по сценарию В. Розова. Эти фильмы будут сданы в первом-втором кварталах.

Сейчас в Индии идут съемки широкоэкранного цветного художественного фильма «Афанасий Никитин» (совместная постановка с индийскими кинематографистами). Авторы сценария А. Аббас и М. Смирнова, режиссеры В. Пронин и А. Аббас.

Режиссер Г. Рошаль снимает в двух вариантах — для обыкновенного и широкого экрана двухсерийный фильм по роману А. Толстого «Хождение по мукам». Автор сценария Б. Чирсков.

Фильм о студенческой молодежи «Дни нашей жизни» по сценарию Л. Пантелеева ставит режиссер Т. Лукашевич.

«Жизнь начинается» — так называется кинокомедия, постановка которой поручена молодым режиссерам Ю. Чулюкину и Е. Карелову. Автор сценария Т. Сытина.

Режиссер В. Петров будет экранизировать повесть А. И. Куприна «Поединок».

Картину о людях русского дореволюционного цирка — «Парад, алле!» начал снимать режиссер К. Юдин. Автор сценария Н. Погодин.

Режиссер З. Аграненко начал по своему сценарию работу над фильмом «Седьмая симфония».

Заканчивает подготовительные работы к съемкам фильма «Наступит день» режиссер А. Гендельштейн. Авторы сценария К. Исаев и Г. Фиш.

«Капитанскую дочку» по повести Пушкина будет снимать режиссер В. Каплуновский (сценарий Н. Коварского).

Режиссерскую разработку сценария молодых кинодраматургов А. Меркулова и В. Иванова «Крылья нашей славы» закончил режиссер А. Рыбаков. Фильм рассказет о судьбе летчика — героя Отечественной войны, осваивающего вместе с конструкторами новейшие реактивные машины.

Режиссер А. Птушко готовится к съемке широкоэкранного фильма по мотивам карело-финского эпоса «Калевала». Авторы сценария — В. Виткович и Г. Ягдфельд.

Картину о наших современниках — шахтерах далекого Заполярья «Комиссар шахты» ставит режиссер В. Басов по сценарию В. Фрида и Ю. Дунского.

Режиссер С. Самсонов приступил к разработке режиссерского сценария фильма «Огненные версты» — о героике гражданской войны. Автор сценария — Н. Фигуровский.

Скоро начнутся съемки комедийного фильма «Мертвое дело» с участием Игоря Ильинского. Сценаристы — В. Дыховичный и М. Слободской. Ставит режиссер Л. Гайдай.

Комедию «К Черному морю» — о путешествии группы автолюбителей на юг (по сценарию Л. Малюгина) будет ставить А. Тутышкин.

Режиссер В. Ордынский готовится к съемкам фильма «Обыкновенные» по сценарию Д. Храбровицкого. Это фильм о судьбе четырех энтузиастов науки, рискующих жизнью ради спасения людей.

«Прокурор вернулся на песчаный берег» — так называется фильм (по сценарию Н. Фигуровского), к съемкам которого приступает режиссер К. Воинов.

Фильм-балет «Жизель» с участием Галины Улановой и других артистов балета Большого театра будет снимать режиссер-балетмейстер Л. Лавровский под художественным руководством Л. Арнштама.

Студия «Мосфильм» одновременно работает и над фильмами, переходящими на 1958 год. Среди них — «Ухабы» (сценарий В. Тендрякова, режиссер М. Швейцер), «Железный поток» (по роману А. Серафимовича, сценарист Г. Березко, режиссер Е. Дзиган), «Лавина с гор» (режиссер В. Невзоров, сценарий В. Крепса и А. Киршокова). Режиссер М. Чиаурели готовится к съемкам фильма «Евгений Онегин» (по Пушкину). Над сценарием работает поэт М. Светлов.

И. Пырьев будет ставить фильм «Настасья Филипповна» по мотивам романа Ф. М. Достоевского «Идиот».

На общем собрании творческих работников студии «Мосфильм» состоялись выборы художественного совета на 1957 год. С краткой оценкой деятельности совета в прошлом году выступил заместитель директора студии И. Чекин.

Тайным голосованием в художественный совет избраны: В. Агеев, Л. Арнштам, В. Биязи, Е. Габрилович, М. Калатозов, А. Каплер, Б. Коноплев, Л. Косматов, Н. Крюков, М. Папава, И. Пырьев, Ю. Райзман, М. Ромм, Г. Рошаль, В. Тендряков, С. Урусевский, А. Шеленков, К. Юдин, С. Юткевич.

жения второго плана. Второй план в картине наполнен жизнью.

Запоминается в картине «Павел Корчагин» и подкинутая в воздух шапка, и рваный зонтик, скрывающий целующихся, и воткнутые в мерзлую землю кирки и лопаты в сцене похорон чеха; четко рисуясь на мглистом небе, эти неожиданно праздные кирки и лопаты несут на себе оттенок важной печали о павшем борце, вплетаясь в траурную симфонию. Отличным юмором пронизана сценка с кражей оконных рам, проходящая под нудные, фальшивые плач и стон арестованной мешочницы. Босоногая девочка с вязанкой дров на пустынных улицах Киева; в отсветах горящих костров полураздетые фигуры комсомольцев, прожигающих над огнем свою одежду...

Поистине неисчерпаема творческая выдумка режиссеров, сумевших в каждой сцене найти множество запоминающихся, образных и ярких деталей.

Темпераментный, осмысленный монтаж, отличный ритм картины — все это свидетельство того, что молодые режиссеры сделали новый шаг в своем творчестве.

Было бы несправедливым, говоря о фильме, ничего не сказать о работе операторов И. Миньковецкого и С. Шахбазяна, снявших фильм с отличным вкусом, в строгой, сдержанной тональности.

Оправданием тому, что вместо анализа интересной работы мы ограничиваемся ее оценкой, может послужить лишь то, что данная статья имеет свою определенную тему и не претендует на всесторонний анализ всех компонентов картины.

Фильм «Павел Корчагин» повернут лицом к современности, его воспитательное значение не ограничивается напоминанием о героическом прошлом — люди 50-х годов извлекут из него много полезного и важного для себя.

И вместе с тем фильм этот при всех положительных его качествах не исчерпал содержания романа.

ФРИДРИХ ЭРМЛЕР:

Есть попросту ошибки молодости, есть ошибки профессионального характера, и указать на них полезно. Если бы товарищи спросили меня, что мне хотелось бы изменить, я бы сказал: не понимаю, для чего нужен эпизод с оконными рамами. Не нужна, мне кажется, сцена с трупами. Я бы убрал часть стройки узкоколейки, убрал эпизод взятия кинотеатра, потому что я уже пресыщен такими эпизодами.

Все говорят, что в фильме слишком много дождя и грязи. Я не против этого, но я уверен, мы ближе подошли бы к Корчагину без таких режиссерских излишеств.

Что же касается внутреннего строя фильма, что касается его музыки (я имею в виду музыку не в буквальном смысле), то ее талантливость, чистота, с моей точки зрения, безукоризненны. Я уверен, что картина будет иметь огромное политическое и моральное воздействие на молодежь. И когда мы говорим, что нужно бороться с распущенностью, которая наблюдается среди части молодых людей, то нужно сказать: посмотрев такую картину, наши молодые люди станут чище, лучше. А если это так, то картина, конечно, всем нам очень нужна.



РИЖСКАЯ СТУДИЯ

С работами кинематографистов Латвии нас познакомил директор студии художественных и документальных фильмов П. Янковский:

— Недавно завершен фильм «После шторма», поставленный Э. Пенцлиным и Ф. Кнорре по сценарию Ф. Кнорре. Фильм «За лебединой стаей облаков» («Пламенные годы») поставлен П. Армандом по сценарию Ю. Ванага и С. Нагорного. В этой картине отображены революционные события в Латвии накануне 1905 года, знаменитый «рижский бунт», когда несколько дней Рига находилась в руках рабочих.

Закончена короткометражная комедия «Причины и следствия» по сценарию О. Кубланова. Это дипломная работа молодых выпускников ВГИК — режиссера В. Круминьш и оператора М. Рудзит. Кроме того, в 1956 году студия выпустила 10 частей документальных фильмов, 20 фильмов дублировала на латышский язык.

В 1957 году студия предполагает выпустить фильм «Латышские стрелки» — об участии латышских стрелковых частей в Октябрьской революции и гражданской войне. Сценарий Ю. Ванага и С. Нагорного, постановка П. Арманда.

Идут съемки фильма «Сын рыбака» по одноименному роману В. Лациса. Сценарий написан Э. Брагинским. Ставит картину молодой режиссер В. Круминьш.

проанализированы им с тонким чувством детали, с редкой не только для историка, но и для критика прозорливой наблюдательностью.

Глава, посвященная доселе малоизвестной школе французского комического фильма (сведения о ней ранее ограничивались лишь фигурами Макса Линдера, Андре Дида и еще некоторых второстепенных актеров), написана ярко, темпераментно, снабжена многими живыми подробностями, почерпнутыми автором у непосредственных участников событий, и раскрывает новую страницу в истории комедийного фильма, которая до сих пор ограничивалась лишь подробным описанием американской школы Мак Сеннета.

В описании французских серийных фильмов явственно сквозят отголоски юношеского увлечения автора этими любопытными произведениями, приводившими в восторг современников (в числе их были Луи Деллюк, Гильом Аполинэр, Луи Арагон и Ренэ Клэр). Этот лирический оттенок в повествовании отнюдь не мешает книге, а наоборот, привносит в нее ту необходимую интонацию, которая может появиться лишь у критика-художника, находящегося в живом творческом контакте с искусством...

Таким образом, все перечисленные мной особенности всеобщей истории киноискусства, написанной Жоржем Садулем, делают этот труд полезным и увлекательным не только для узкого круга специалистов, но и для всех интересующихся проблемами киноискусства.

Мы надеемся, что выпуском этой талантливой книги Жоржа Садуля мы не только удовлетворим справедливое тяготение советских читателей к изучению истории мирового кино, но и всемерно стимулируем работу наших искусствоведов и историков, находящихся перед свершением большой творческой задачи — создания истории русского и советского киноискусства.

Киностудии в 1957 году

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

— В год сорокалетия Великого Октября, — сказал нашему корреспонденту директор Киевской студии Д. Копица,—большое внимание будет уделено фильмам о революционной борьбе и истории Коммунистической партии, о славных страницах истории советского народа.

Одной из юбилейных картин будет фильм «Правда» по сценарию А. Корнейчука в постановке В. Петрова.

Победе Красной Армии над полчищами Врангеля будет посвящен фильм «Перекоп», который ставит Т. Левчук по сценарию Л. Дмитерко и О. Гончара.

Писатель А. Шиян написал для нас по мотивам своего романа «Гроза» историко-революционный сценарий «В царство свободы».

Осуществляется постановка картины «Если бы камни могли говорить...» по повести И. Франко, рассказывающей о зарождении рабочего движения на Украине. Ставит картину Ю. Лысенко по сценарию, написанному им совместно с М. Януковичем.

Решено экранизировать книгу Н. Островского «Рожденные бурей». Сценарий написан Ю. Кроткитм, ставит режиссер Я. Базелян.

Образ знатного украинского сталевара, погибшего в борьбе с немецкими оккупантами, увековечивается в фильме «Макар Мазай», который ставит И. Бжевский по сценарию П. Северова.

В двух вариантах, для широкого и обыкновенного экранов, снимается фильм «Партизанская искра», повествующий о героических делах подпольной комсомольской группы, отважно действовавшей на Одесщине в тылу гитлеровских захватчиков. Этот фильм по сценарию О. Гончара ставят Л. Маслюков и М. Маевская.

О пути крупного ученого к революции расскажет фильм «Крутые ступени» (сценарий В. Золотаревского и И. Луковского, режиссер С. Навроцкий).

«Гори, моя звезда» — фильм о людях сегодняшнего Донбасса — ставит молодой режиссер А. Слесаренко по сценарию Е. Оноприенко.

В фильме «Далекое и близкое» (сценарий Н. Макаренко, постановка Н. Макаренко и А. Козыря) отображена колхозная действительность; судьбы главных героев прослежены в нем от первых дней коллективизации до нашего времени.

Фильм «Героический экипаж» снимает В. Браун по сценарию Г. Колтунова, капитана танкера В. Калинина и замполита Д. Кузнецова. Это — рассказ о захвате в плен команды танкера «Туапсе» чанкайшистскими пиратами, о том, как ни угрозы, ни посулы, ни пытки не могли сломить стойкости советских людей, их верности родине.

Снимается фильм «Под золотым орлом» по пьесе Я. Галана (режиссерская разработка и постановка М. Афанасьевой).

Режиссер М. Донской ставит картину «Дорогой ценой» по одноименной повести М. Коцюбинского.

Всего по плану студия должна дать 12 полнометражных фильмов.

Студия ведет большую работу по дублированию фильмов на украинский язык. В 1956 году было дублировано 30, в этом году предстоит дублировать 40 фильмов.

И в организационном, и в творческом отношении на студии будет немало нового. Будет работать выборный художественный совет. Восстанавливается существовавший до войны художественный отдел студии, который должен руководить всем творческим процессом создания картины от написания сценария и до окончания съемок.

Предполагается создать на студии творческие группы, объединяющие режиссеров по принципу их творческой близости. Такие содружества могут оказаться очень полезными и для более правильной организации работы над созданием фильмов и для творческого воспитания молодежи.

ПЕРЕЧИТЫВАЯ ПИСЬМА И РЕЦЕНЗИИ

Хотя фильм «Человек родился» встретил широкие и, в общем, одобрительные отклики у зрителей и критиков, мы — те, кто создавал фильм,— далеки от того, чтобы почивать на лаврах.

Всякий творческий работник имеет право на черновик. На десятках эскизов проверяет живописец замысел своей будущей картины, писатель читает и перечитывает рукопись, правит, вычеркивает, переписывает заново целые главы.

Мы же, кинорежиссеры, не имеем права на эти черновики. Картину нельзя переснять — это стоит огромных денег, времени, труда многих сотен людей.

Поэтому нередко в готовом фильме очень и очень многое не удовлетворяет его авторов. И, когда читаешь письма зрителей, рецензии, когда беседуешь со зрителями, не можешь не согласиться со многими критическими замечаниями в адрес фильма, но переделать что-либо ты не в силах. Фильм вышел на экраны.

Если полемика между зрителями и рецензентами возникает в результате неправильного, неточного твоего замысла, в результате непродуманности каких-то деталей, в результате того, что ты еще не все умеешь, еще не крепко держишь в руках свою профессию,— эти упреки и замечания помогут тебе в дальнейшей работе, они помогут понять самого себя, станут тем дружеским, объективным взглядом со стороны, которого так не хватает нам в процессе работы над картиной.

Но очень досадно и больно брать на себя ошибки других, которые пусть доброжелательно, но слишком детально проверяют и направляют процесс создания фильма от сценарного замысла до последней склейки при монтаже. Если, например, режиссер снимает актера, который понравился большинству членов художественного совета, а не того, с чьей творческой индивидуальностью он связал своего героя, тогда совершенно искажается первоначальный замысел, и ты видишь, как картина куда-то заваливается, как характер героя совершенно не «монтируется» с контекстом и стилем картины. А потом тебе говорят: «Да, что-то не получилось. Что-то не так. А если вы верили в того, другого, выбранного вами актера, то нужно было драться за него!»

А зачем «драться»?!

Может, было бы лучше, поверив в общий замысел режиссера, поверить и в те конкретные средства, которые выбрал режиссер для выполнения этого замысла?

За много месяцев, пока ты работаешь над фильмом, сколько приходится выслушивать советов, указаний, которые должны тебе помочь в осуществлении замысла и которые на практике часто только нарушают и обедняют его! Не это ли называется мелочной опекой?

«Здесь чуть-чуть меньше!», «Здесь чуть-чуть больше!», «Здесь чуть вправо!», «Здесь чуть влево!» Кажется, мелочи? Но из этих «мелочей», из этих «чуть-чуть» и складывается искусство. Именно эти «чуть-чуть» либо заставят зрителя поверить в происходящее на экране, увлекут его, либо, наоборот, оставят его холодным и равнодушным к фильму.

Я — за советы, за дружескую помощь. За то, чтобы, работая над картиной, чувствовать, что в твоей работе заинтересован большой и ответственный коллектив. Но я и за то, чтобы иметь право принимать и не принимать эти советы. Принимать те, которые работают на замысел, и отвергать те, которые разрушают его.

Ведь нам, непосредственным создателям фильма,— режиссеру, оператору, художнику, актерам — приходится отвечать перед зрителем за результаты своего труда, за кинофильм, который уже увидел экран.

В. Ордынский,
режиссер-постановщик фильма
«Человек родился»

Киностудии в 1957 году

„БЕЛАРУСЬФИЛЬМ"

— Студия «Беларусьфильм» предполагает выпустить в 1957 году четыре художественных фильма, — сообщил нашему корреспонденту директор студии В. Смоляр.

Намечено выпустить фильм «Красные листья», посвященный революционной борьбе рабочего класса Западной Белоруссии до воссоединения с Белорусской ССР. Фильм будет ставить режиссер А. Файнциммер по сценарию А. Кулешова и А. Кучара.

Снимается фильм «Лес шумит». Его ставят Н. Фигуровский и П. Василевский по одноименной повести В. Короленко. Сценарий написан А. Витензоном.

Идет работа над фильмом «Наши соседи» по сценарию А. Савела и М. Антоненко, который ставит С. Сплошнов. Это бытовая комедия, ее герои — жильцы одной большой квартиры.

Предполагается также поставить фильм «Высокий пост» по сценарию А. Гинцбурга, в котором рассказывается о передовом председателе колхоза и его делах.





Иосиф Ольшанский

ДОМ, В КОТОРОМ Я ЖИВУ

Киноповесть

Как рождается дом? Сначала роют котлован и закладывают фундамент — дом, как дерево, укрепляет свои корни в земле и затем, как дерево, начинает расти ввысь. Неутомимые руки кладут кирпич к кирпичу, а рядом еще кирпич, и еще, еще, и вот уже воздвигнут этаж, второй, третий... На смену каменщикам приходят кровельщики, стекольщики, штукатуры, маляры. Они одевают обнаженное тело дома в чистую, свежую одежду, вооружают блестящими стеклами его пустые глаза, и не хватает лишь дыхания — тоненькой струйки дыма из новой кирпичной трубы, чтобы дом начал жить.

Он родился погожим мартовским днем, когда таяли последние островки снега,— один из первых домов, построенных в этом отдаленном районе Москвы. Не такой уж высокий — всего пять этажей,— но среди своих соседей, хилых, покосившихся домишек, он кажется почти великаном.

Вокруг него голая, ничем не обсаженная площадка, изрытая, замусоренная. Да и сам дом не очень-то красив — обыкновенная серая «коробка» с гладкими, ничем не украшенными стенами...

Впрочем, вряд ли таким обыкновенным кажется он первым жильцам, которых доставил сюда грузовик.

Сценарий удостоен первой премии на Всесоюзном конкурсе.

— Пятнадцать дробь восемь — он и есть,— говорит шофер, невысокий чубатый парень в куртке, захлопывая дверцу кабины.

И вот уже выгружен весь нехитрый домашний скарб, но шофер не торопится уезжать.

— Давайте подсоблю,— говорит он круглолицей девушке лет семнадцати, которая берется за чемодан.

Катя взглянула на отца, покраснела.

— Не надо, я сама...

— Пошли! — произносит наконец Павел Константинович и бережно поднимает с земли цветочный горшок и кадку.

— А кошку-то!.. — восклицает Клавдия Кондратьевна. — Забыли кошку!

Одиннадцатилетний Сережка, который успел уже сделать несколько шагов по направлению к дому, шумно опускает на землю ведро и связанные вместе кастрюли.

— Как же без кошки!..— сокрушается Клавдия Кондратьевна. — Кошку-то вперед всех надо пустить в квартиру...

— А зачем? — робко интересуется шофер.

— А затем, чтобы обжить комнаты для людей...

— А мы, мать, Сережку вперед пустим! — весело восклицает глава семьи.— Двигайся, Сергей! Будешь вместо кошки...

Сережке это нравится. Смеясь, громыхая ведром и кастрюлями, он открывает шествие.

Он же первый, свалив свою шумную ношу у порога комнаты, подбегает к окну.

— Ух, ты! Мама! Смотри! Кать! Вся Москва видна! Смотри, папа!

За воротами, будто провалившись, разбросались по огромному оврагу домики-конурки — такие строились раньше для стрелочников, путевых обходчиков... А дальше, за длинным двухэтажным сооружением, тянутся невидимые глазу рельсы. О них Сережка подумал, когда побежали, заторопились вдали темно-зеленые вагончики. Совсем как игрушечные!

Врезываясь в зеленый массив, заслоняя его, лепятся еще дальше, вперемежку с фабричными трубами и стальными мачтами, красные, грязно-серые, коричневые шапки домов. Но самих домов не видно. Они только угадываются, как угадываются вон там, совсем-совсем далеко, за туманной дымкой очертания Кремля...

— Вся Москва видна! — удивляется Сережка.— Смотрите!

Но матери смотреть некогда: сколько хлопот у хозяйки на новом месте. Отцу тоже не до пейзажей. Озабоченно оглядывает он горшки, кадки, ящики с зелеными растениями.

— Бегонию на окно,— говорит он жене,— а папоротник в уголок, от солнышка подальше...

— Папоротник...— возмущается Клавдия Кондратьевна,—мебель бы сперва расставил.

И только Катя откликается на Сережкин призыв. Но привлекает ее не столько вид на Москву, сколько — такой еще непривычный — облик двора.

Какой-то узкоплечий человек неловко выбрался из машины.

— Леля! Выходи же! — зовет узкоплечий, извлекая из машины остроглазую девочку лет девяти.

— Выходи, мамочка! — подхватывает она.

Елена Петровна выходит, почти опасливо ступая на землю, и взгляд ее растерянных глаз останавливается на яме, на досках, громоздящихся около ворот, на груде мусора...

— Мамочка,— шепчет Галя,— видишь, на нас смотрят... вон из того окна, и ниже тоже...

Проследив направление взгляда дочери, Елена Петровна замечает в окне четвертого этажа две головы — нетрудно догадаться, что одна из них принадлежит Сережке, другая — Кате. А ниже, в настежь распахнутом окне третьего этажа, резко выделяется на темно-сером фоне стены неподвижная фигура пожилой женщины.

Но Ксения Николаевна смотрит не вниз, а прямо перед собой, туда, где розовеют сумерки заката.

Откуда-то снизу доносятся глухие удары — то вколачивают гвозди в стены еще незнакомые ей соседи. Чей-то низкий женский голос наверху позвал:

— Катя! Полы мыть!..

А внизу, заглушая смех и шум передвигаемого шкафа, запела неуемная в те годы патефонная пластинка:

Сердце, тебе не хочется покоя,
Сердце, как хорошо на свете жить,
Сердце...

Ксения Николаевна все еще стоит у окна, всматриваясь в темнеющую даль большого города,— только сейчас расцветился он тысячами первых огоньков.

Мягко ступая, подходит Серафима. Эта немолодая, грузная женщина не только домашняя работница, но и верная подруга Ксении Николаевны. Мы догадываемся об этом по предупредительной настойчивости, которая звучит в ее словах:

— Ужинать, Ксения Николаевна. Репетиция завтра...

И вот наступает завтра. Каким бы важным ни было это событие — переезд в новый дом,— утро вступает в свои исконные права. Спешат за провизией хозяйки, приглядываясь к незнакомым магазинам, торопятся на работу взрослые, а дети — в школу.

Конечно, Сережке Давыдову, когда он жил за Краснопресненской заставой, случалось по пути в школу задирать девчонок. Но сейчас, выйдя из нового дома, он, пожалуй, и не помышлял бы об этом соблазнительном занятии, если бы не...

Видите вон ту соседскую девчонку, которая вчера кричала «выходи, мамочка»? Полюбуйтесь — эта мамочка ведет ее в школу, как маленькую, — за ручку. Неужели вы думаете, что Сережка может равнодушно смотреть на это безобразие?

Именно в ту секунду, когда Елена Петровна, крепко держа Галю за руку, старательно обходит лужу, младший Давыдов вихрем проносится мимо, забрызгивая грязью Галино светлое пальто.

Елена Петровна успевает охнуть, но не успевает сказать, что мальчишки из старого дома не были такими хулиганами. Взмахнув маленьким пузатым портфелем, Галя бросается вдогонку за обидчиком.

Сережку догоняет Галя, но нет уже поблизости Елены Петровны, а на девочке другое, летнее, пальто. Пытаясь увернуться, Сережка круто заворачивает и неожиданно падает.

— Салка! — кричит торжествующе Галя и, зацепившись за его ногу, валится с разбегу на землю.

— Сережке водить! — визжит розоволицая пухлая Галина подружка.

А Сережка, наблюдая, как с трудом поднимается Галя, роняет:

— Чепуха...

И не то утешая, не то просто так добавляет:

— А помнишь, как ты меня портфелем тогда стукнула?

— Ну, помню... Води, вот что!

Отстегнув чулки, она быстро закатала их бубликами до самых щиколоток. Что еще мешает? Конечно, шарф! Засунув его в карман пальто и отбегая, Галя снова кричит:

— Води!

И пока Сережка «водит», мы замечаем во дворе некоторые перемены — нет уже ямы, вызывавшей смятение в душе Елены Петровны; там, где лежали сваленные в кучу доски, появилась небольшая площадка с турником, а досок не видать. Может быть, с одной из них возится сейчас Давыдов-отец, сколачивая скамейку — такая была у крыльца их старого домика за заставой. Раз-другой прошелся рубанком, сглаживая шероховатую поверхность кромки, и, стряхнув с рубахи приставшую древесную пыль, отошел, любовно взглянул со стороны.

И, странное дело, немудреная деревенская скамеечка — подходящее ли соседство с городским пятиэтажным домом? — сразу же придала ему какой-то обжитой, уютный вид.

Это, вероятно, почувствовали две соседки, издали наблюдавшие за работой Давыдова. Они подошли, уселись на скамейке вдвоем, присмотрелись друг к другу, разговорились.

Худенькая старушка в очках, покачивая головой, ощупала скамейку.

— Хорошо как сделал...

— Что хорошего? — бросила пренебрежительно рыхлая женщина со светлыми, почти белесыми глазками. — С боков-то косо! А еще краснодеревщиком работает...

Она знала, кажется, всех и, провожая изучающим взглядом каждого, кто входил или выходил из дома, сообщала о нем торопливым шепотком самые исчерпывающие сведения. Просто удивительно, как удалось ей все это разузнать за такой короткий срок?!

— Артистка идет! — гордо сообщает белоглазая, когда из подъезда выходит Ксения Николаевна и неторопливо направляется к трамвайной остановке.— Народная артистка, в самом главном театре служит — в драматическом... Мужа у ней нет, а отдельную квартиру дали. В цельной квартире одна с прислугой проживает...

— Галя!

Сидящие на скамейке, повернув, как по команде, головы, видят Елену Петровну. В ужасе смотрит она на закрученные чулки, на шарф, торчащий из кармана расстегнутого пальто.

— Ну что ты делаешь? Простудишься!..

— И у этой отдельная квартира,— сообщает белоглазая.

— Давыдовым тоже отдельную квартиру дали,— не то констатирует, не то жалуется старушка в очках, провожая глазами Павла Константиновича.— Три комнатки, одна лучше другой.

— Лучше-то лучше, да третья не ихняя,— поправляет всезнающая.

Если в эту минуту, минуя двор, присоединиться к Давыдову, который, неся столярный инструмент, входит в квартиру, мы пройдем вместе с ним мимо запертой комнаты.

Голос белоглазой: В третью-то никто еще не вселился... Стоит пустая, хозяина дожидается...

— Кого нам бог в соседи пошлет?

Это спрашивает в задумчивости, словно сама у себя, Клавдия Кондратьевна. Наливая чай мужу и только что вбежавшему в комнату Сережке, она — в который уж раз— смотрит через открытую настежь дверь в коридор...

— Не бог пошлет, а жилищный отдел,— уточняет с серьезным видом Павел Константинович.

Катя засмеялась, а Сережка не успел: кто-то негромко постучал в дверь.

— Так и есть...— Клавдия Кондратьевна метнулась в коридор,— новые соседи...

— Причесался бы хоть,— толкнула Сережку в бок сестра.

— Вот еще! — ответил независимо Сережка и, не утерпев, выглянул в коридор.

Он увидел невысокого чубатого парня, лицо которого показалось знакомым.

— «Шофер»,— вспомнил Сережка.— Наш шофер! — обрадовался он вслух.

Катя почему-то покраснела, а Павел Константинович переглянулся с женой, которая уже ввела в комнату неожиданного гостя.

— Добрый день!

— Здравствуйте...— ответил смущенно шофер.

Одетый в белую рубашку навыпуск, перехваченную крученым поясом, он держал в руке сверток, в котором что-то шевелилось.

— Извините...— парень передал свою ношу Клавдии Кондратьевне.

Недоумевая, она развернула сверток, и на свежевымытый пол мягко шлепнулся черный с белыми пятнами котенок.

Все засмеялись, а Клавдия Кондратьевна внимательно взглянула на гостя.

— Спасибо, что вспомнили... А сами даже, как зовут, не сказали.

Парень сразу повеселел.

— Николай... Я иду, а он — черныш — все оглядывается, ищет кого-то. Вспомнил, вы насчет кошки расстраивались... И вообще, думаю, узнаю, как устроились на новом месте...

— Спасибо, Николай. Вы бы присели.

Николай переступил с ноги на ногу и сел рядом с Катей.

— Скоро прощаюсь с полуторкой,— сказал он вдруг каким-то чужим, глуховатым голосом,— на легковушку обещают перевести.

Катя, казалось, не слышала. Она гладила котенка:

— У-у-у... Черныш... ласковый...

—...А у меня дочь уже взрослая, сын вот из армии вернется,— говорит Клавдия Кондратьевна.

Она сидит в свежевыбеленной конторе домоуправления, и управдом — молчаливый, подчеркнуто вежливый — никак не может взять в толк, для чего именно ему сообщают об этом.

— Так что разрешите — мы займем, а то пропадает зря комната...

— Пропадает?..

Только сейчас собеседник Клавдии Кондратьевны начинает понимать, о чем идет речь.

— Прибыл он, уважаемая гражданка!

— Кто? — не понимает Давыдова.

— Хозяин комнаты,— радостно объясняет управдом,— то есть, значит, ваш сосед. Только-только от меня вышел.

Он проходит двором, крупным шагом, рослый, немного сутулящийся, в коричневой ковбойке, изрядно выгоревшей на спине, с рюкзаком за плечами, легко неся потертый чемодан. Проходит мимо соседок, восседающих на своем обычном месте.

— Небось в гости к кому приехал...

— А может, и не в гости, может, жилец новый...

— Был бы жилец — на грузовике приехал бы с вещами, как люди,— замечает белоглазая.— Не иначе — в гости...

Крепкие, покрытые густым загаром руки опускают на пол потертый чемодан. Те же руки бросают на чемодан рюкзак... Распахнув окно, «гость» уселся удобно на подокон-

ник и начал свою жизнь в новом доме так же, как и другие,— стал рассматривать панораму города.

— Здравствуйте,— послышалось сзади и еще раз громче: — Здравствуйте!..

«Гость» легко соскочил с подоконника.

— Соседи мы. Ну я и зашла познакомиться.

— Каширин Дмитрий...— и спохватился,— Дмитрий Федорович.

— А я буду Клавдия Кондратьевна Давыдова. А вещички ваши где же?..— Она почему-то смутилась.

— Вещички мои все тут,— указал Дмитрий на сваленные в углу чемодан и рюкзак. Он перехватил недоумевающий взгляд соседки.— Я, Клавдия Кондратьевна, по общежитиям жил, учился... Мебель, понимаете, не пришлось заводить. А сейчас, когда ордер прислали на комнату, меня и вовсе в Москве не было... В экспедицию ездил, на Самарскую луку.

— Понятно,— кивнула Клавдия Кондратьевна, хотя ей было вовсе неведомо, что означает «Самарская лука»...

— Я геолог,— пояснил новый сосед.

— Понятно,— повторила Давыдова.— Если желаете, могу вам пока кровать дать — раскладушку. На ней Костя спал: это старший мой, он в армии сейчас...

— Спасибо,— обрадовался Дмитрий,— мне бы только на день, на два...

Клавдия Кондратьевна удивилась, почему вдруг заулыбался сосед и, обернувшись, увидела в дверях незнакомую девушку.

Дмитрий засуетился, огляделся, видимо, ища несуществующий стул.

Девушка сказала:

— Мне совершенно не хочется сидеть.

— Это моя...— начал Дмитрий, но Клавдии Кондратьевны уже не было в комнате.

— Ты уверен, что твоя? — озорно спросила девушка.— Да не ищи ты эту женщину. Я показалась ей страшной, и она куда-то скрылась. Показывай свой дворец! Ну!...

Дмитрий говорит полусерьезно:

— Верно, дворец. Смотри, Лидушка, как просторно и вид какой из окна!

Медленно оглядев пустые стены, она смеется, но проходит всего лишь несколько секунд, и Лидино лицо становится снова серьезным: она уже почувствовала себя хозяйкой этой комнаты, и сейчас озабоченно размышляет, что именно следует купить и куда поставить...

— Сюда я поставлю кровать,— говорит Лида.— Нет, зачем кровать? Тахту с подушками...— и послушная взмаху ее руки появляется около двери тахта с подушками.— А рядом будет стоять, конечно, туалетный столик... А здесь будет стоять твой письменный стол, нет, не здесь, лучше у окна...— все более увлекаясь, с блестящими глазами продолжает девушка. — А сюда я поставлю шкаф, — она указывает на простенок. — Обязательно зеркальный. — И шкаф, красивый шкаф из полированного дерева с большим зеркалом уже стоит в простенке...

— Вот так, — улыбается она и, подойдя к зеркалу, вделанному в шкаф, удовлетворенно кивает своему отражению, снимает соломенную шляпку, кокетливо поправляет волосы.

Зеркало отражает оживленное Лидино лицо, ее серые возбужденные глаза, ее стройную фигуру и такую ладную, такую уютную комнату! Но внезапно отражение в зеркале исчезает, исчезает и само зеркало... И окинув погрустневшим взглядом снова пустые стены, Лида передает Дмитрию шляпку и жакет. А он беспомощно оглядывается: повесить их пока что некуда...

— А вы, дядя, на гвоздь их...

Дмитрий не сразу замечает мальчишку, выглядывающего из-за спины Лиды. Он держит два стула.

— Что ты сказал?

— Сейчас гвоздь дам,— опустив стулья на пол, мальчишка пошарил в кармане и протянул гвоздь.— Я еще принесу. У нас их много.

— Спасибо.

— А эти стулья мама велела, чтобы у вас постояли.

— Значит, ты наш сосед? Давыдов?

— Ага, Сергей...

— И за стулья, Сергей, спасибо — красивые!

Мальчишка пояснил:

— Конторские, отец их сам делал.

— Твой отец, значит, столяр?

— Он на комбинате мебель делает.

Так состоялось знакомство геолога Дмитрия Федоровича Каширина и ученика третьего класса «Б» Давыдова Сергея.

Когда гвоздь был вбит и принял на себя жакет и шляпку, Дмитрий порылся в чемодане.

— Получай-ка, Давыдов Сергей.

Сережка увидел на широкой коричневой

ладони белый пористый кристалл с изогнутыми гранями зеленоватого оттенка....

— Это мне?

— А кому же?

— А чего это?

— Доломит, — произнес сосед. — Минерал такой,— и вложил камень в Сережкину руку.

— Красивый, — похвалил вполголоса Сережка, любуясь стеклянным блеском кристалла. — А вы где его взяли?

— На правом берегу Волги, наклонился и поднял с земли, там их — видимо-невидимо!

— Так прямо на земле и валяются?

— Так и валяются,— подтвердил Дмитрий,— а я хожу и смотрю, где что лежит,— такая уж у меня работа.

— Ну да?.. — не поверил Сережка.

— Правда, — серьезно сказал Дмитрий,— такая работа. Вот, смотри... Он показал на гвоздь, который только что вбил в стену. — Этот гвоздь из чего сделан, знаешь?

— Из железа, из чего...

— Правильно, а железо выплавляют из руды. Только руду так просто не возьмешь. Она иногда метров на сто пятьдесят в землю уходит. — Дмитрий опять порылся в рюкзаке, достал дымчатый хрупкий кристалл.— Но если увидишь на земле вот такую штуку — кварц называется,— тогда ищи — значит, поблизости руда! Что, интересно?

— Интересно.

— То-то. Только, чтобы геологом быть, нужно...

— Знаю я, что вы скажете, — произнес скучным голосом Сережка, — скажете нужно хорошо учиться.

— Смотри, Лидушка, какой догадливый! — расхохотался Дмитрий.— Конечно, учиться нужно хорошо. Но, кроме того, нужно еще уметь вставать рано утром, когда холодно и вставать неохота, когда все еще спят, потом хорошенько чистить зубы и отправляться в путь. И нужно, чтобы ноги были крепкие, а душа веселая. Понял?

— Ну что он может понять? — улыбнулась Лида. — Ведь это ребенок!

— «Ребенок»...— ворчит Сережка, с неприязнью глядя на Лиду.

— Ребенок ты, что ли? — урезонивает младшего брата Катя. И в самом деле, теперь уже семнадцатилетний Сергей совсем непохож на ребенка.

Катя только что протирала тряпкой пол, а сейчас стоит запыхавшись, и взгляд ее скользит по камням, разбросанным на подоконнике, буфете, столе — бесцветные, желтовато-зеленые, прозрачно-золотистые, бледно-сиреневые,— сколько их тут!

— Пыли не оберешься... — ворчит она. — К майским праздникам убрали, а теперь опять всю эту дрянь разбросал.

— Сама ты... — начал раздраженно Сергей, но взглянул на Катин живот и уже снисходительно заметил:

— Это же минералы — кристаллы. Они, знаешь, какую пользу приносят! Спроси у Дмитрия Федоровича, он тебе...

— Чудак он, твой Дмитрий Федорович, — произносит Катя беззлобно, — шесть лет как поселился, а и шести раз дома не был...

Колено Лиды упирается в крышку раздувшегося чемодана.

— Не закрывается и все...

— Ну-ка...

Торопливо застегнув пиджак, Дмитрий подошел к чемодану, приподнял крышку.

— Все ясно... Лидочка, представь себе — голые скалы и вдруг — фигура в этаком жениховском костюмчике... — Он выложил на стул сложенные пиджак и брюки. — Зачем?

— Затем, что я тебе купила, — отстраняя Дмитрия, она снова укладывает в чемодан пиджак и брюки.

Дмитрий говорит:

— Хм... — и, поднатужившись, закрывает крышку.

Сборы окончены.

— Ты устала, плохо спала... Может быть, не надо меня провожать?..

Не отвечая, Лида надевает перед зеркалом пуховый берет. Зеркало большое, во весь рост, вделанное в шкаф, — такое виделось ей шесть лет назад. А пуховый берет к лицу Лиде, даже сейчас, когда она так расстроена. Дмитрий притянул ее к себе, и Лида начинает всхлипывать.

— Я же приеду, а потом не буду больше уезжать... И я обещаю, слышишь? Обещаю, что ничего со мной не случится...

Лида поднимает заплаканное лицо.

— А я не о тебе плачу...

Он окинул ее комично-недоумевающим взглядом.

— Я плачу о себе... Мне не тебя — мне себя жалко, не понимаешь?

Дмитрий не успевает открыть рот.

— Идем! Ты начнешь говорить совсем не то, а мы опоздаем, — подхватив на ходу рюкзак, она быстро идет к двери.

Катя заканчивает уборку. Басистое «до свидания, Давыдовы!» застает ее в тот момент, когда она подметает пол около Сережкиных ног.

От неожиданности веник валится из Катиных рук на пол, и, отшвырнув его в угол комнаты, Сергей устремляется к Дмитрию Федоровичу. — Можно, я провожу вас?

Катя подбегает к двери.

— Счастливо вам доехать, Дмитрий Федорович, а мама во дворе...

— Иди, иди... — говорит кому-то уже в коридоре Дмитрий, — на трамвае поедем... Он вталкивает в комнату Николая.

— Корми его, Катерина...

— Конечно, кому охота на полуторке трястись, — угрюмо замечает Николай.

Катя успокаивает:

— Сам говорил — на «эмку» переведут.

Он досадливо махнул рукой.

— Ладно уж, корми.

Важно ступая, подходит к ноге Николая большой черный кот с белыми пятнами, жмется, ласкается.

Катя неожиданно засмеялась.

— Что, Катюша?

— Вспомнила, как ты тогда пришел. Ух, и хитрющий!

— Вот он кто — хитрющий. — Николай гладит кота. — Все понимает. Ну, просто человек.

— Коля...

— Что, Катюша? — взглянув на побледневшее лицо жены, Николай вскочил. — Началось?

— Нет... Ничего...

— За машиной!.. — крикнул в сторону скамейки Николай.

И Клавдия Кондратьевна, покинув собеседниц, заторопилась к дому.

Они почти столкнулись — бегущий Николай и Лида, которая входила во двор не спеша. Метрах в десяти от нее плелся задумчивый Сережка. Не успев ничего спросить, он тоже быстро зашагал к дому.

— Забегали... — сказала белоглазая. — Чтой-то вы одна, Лидочка, — любезно осведомилась она, когда молодая женщина поравнялась со скамейкой. — Опять муженек уехал?

Лида остановилась, со злостью:

— Опять уехал.

— Далеко уехал? — снова осведомилась белоглазая.

— В сыпучие пески Сары-Кум.

Лицо белоглазой сохраняло невозмутимость.

— Чем же он там занимается в песках-то?..

Лида ответила с такой же невозмутимостью:

— Ищет выхода штока вкрапленных медных руд. Больше вопросов не имеете? — И зашагала прочь.

— Скучно, поди, одной, оттого и злая, — вздохнула белоглазая.

Она иногда и сочувствовала, а не только наблюдала: это было так нетрудно. Почему бы ей не посочувствовать и Ксении Николаевне — тоже одна... Своих детей нету — вот и возится с чужой девчонкой.

Стоя посреди двора, Ксения Николаевна ласково разговаривала с Галей. За прошедшие шесть лет старая актриса не изменилась нисколько, а Галя...— ей скоро исполнится шестнадцать, и сквозь милый облик девушки нет-нет, да и проглянет неловкая угловатость подростка.

— Можно я приду сегодня в театр, Ксения Николаевна?

— Приходи.

— Кого вы будете сегодня играть, Ксения Николаевна?

— Старуху, девочка, такую же старуху, как я сама...

Она подается всем телом вперед. И сейчас уже вместе со старой актрисой Галя видит, как с трудом, едва передвигая ноги, останавливаясь на каждом шагу, идет Катя. Клавдия Кондратьевна, поддерживая дочь, прижимает к груди сверток с Катиными вещами.

Сережка шел позади. Встретившись глазами с Галей, он остановился и отошел куда-то в сторону, а Ксения Николаевна сказала:

— Иди домой, Галина.

— Ой, мама! — раздался Катин возглас.

— «Мама»... — отозвалась белоглазая. — Сама матерью через час-другой будешь, а все — «мама»...

Подняв столб пыли и, словно наглотавшись ею, закашлял въехавший во двор грузовик.

— Я своего первенького в поле рожала, в самое жнитво, — заметила пожилая собе-

седница белоглазой. — А нынче уж очень нежные стали. Явился! — указала она глазами на выпрыгнувшего из машины Николая и вдруг закричала ему вслед:

— Человек рожает, а он ездит незнамо где!..

Николай хотел взять жену на руки, но она отстранилась и, словно только сейчас ощутив на себе десятки чужих глаз, выпрямилась, пошла сама.

Всего лишь десятка полтора шагов отделяли ее от машины. Но какими трудными, какими долгими казались они Кате!

Стояла ясная погода, и тень от стены дома резко разделила по диагонали двор на две части — темную и светлую. Идя к машине, Катя переступила через эту границу и вошла в освещенное пространство. Солнце ударило ей в глаза, на мгновенье ослепило. Она зажмурилась, остановилась, а потом оглянулась вокруг, точно впервые увидела свой дом, взволнованные лица соседок, Сережки, Николая, матери, которая незаметно, торопливо крестила ее, и то, что неминуемо надвигалось на нее, показалось вдруг не таким уж страшным...

...А Клавдия Кондратьевна, стоя посредине двора, крестила уже не Катю, а медленно рассеивающийся столб пыли, которую оставил грузовик.

Глядя в окно, как бережно Николай подсаживает в машину Катю, плакала в своей небольшой комнате на четвертом этаже Лида.

В комнате напротив люди радовались.

— Сколько? — переспросил Павел Константинович.

— Четыре килограмма сто пятьдесят граммов! — воскликнул возбужденный Николай.

Сережка сказал понимающе:

— Это выше нормы...

— Господи! — всплеснула руками Клавдия Кондратьевна. — Ты-то откуда знаешь?

— Браток все знает!..

Эти слова произнес в дверях военный с тремя кубиками в петлицах.

— Костя! — вскрикнула Клавдия Кондратьевна, шумно выбираясь из-за стола. — Костенька...

Обнимая мать, Костя, весело смотрит на брата, у которого быстро загорелись щеки.

— Это и есть Сережка? То есть, виноват, конечно, Сергей Павлович?

Клавдия Кондратьевна сообщила:

— На геолога будет учиться!..

Павел Константинович отодвигает плечом младшего сына и жену и прикладывается к упругой щеке, пахнущей табаком, лесом и солнцем.

— С племянницей вас, товарищ старший лейтенант!..

— Уже? — удивляется Костя.

— Вчера еще. А ты разве не приметил во дворе на газоне яблоньку — пять сучков?..

...Покачивается на ветру трогательно-тоненькая яблонька...

— Из питомника привез двухлетку и посадил... в честь Майечки, значит.

— Катюша хочет Майей назвать, — поясняет Клавдия Кондратьевна.

— Майя Николаевна! — произносит Сергей, подмигивая Николаю, который чувствует себя в эту секунду несправедливо забытым.

— Здорово, водитель, — подходит к нему Костя и крепко жмет руку. — Мы с тобой вроде двойные родственники. Я ж тоже водитель, только танка...

— Мать!.. — произносит с тоской Павел Константинович и выразительно смотрит на жену.

— Не по адресу обращаешься, отец, — заметил Костя и вынул из чемоданчика сначала одну бутылку, а потом и другую. — Значит, за Майю Николаевну?

— Надолго, сынок? — спросила с надеждой Клавдия Кондратьевна и отставила рюмку, которую начала протирать концом полотенца. — Кто ж тебе дверь-то открыл? Неужто была открыта?

— Наверное, соседка ваша, — сказал с удовольствием Костя. — Красивая такая...

Клавдия Кондратьевна кивнула.

— Значит, пришла уже... — И, подойдя к открытой двери, громко позвала: — Лидочка!

— Радость у нас! — Такими словами Клавдия Кондратьевна встретила Лиду, когда та стеснительно вошла в комнату. — Майей назвали... А это Костя.

— Уже познакомились, — сказал негромко Костя, придвигая гостье стул.

Лида выпила со всеми розоватое вино, которое торопливо, словно боясь услышать возражения, налил ей в рюмку Костя.

— А теперь за Катюшку!

— За дядю Костю!..

— И каждый раз Костя тянулся через весь стол — он сидел напротив, — чтоб обязательно чокнуться с ней, и каждый раз, чокаясь, она встречала его пристальный, восхищенный взгляд.

От этого взгляда что-то тихо поднималось в ее душе.

«Зачем он так смотрит? Просто он опьянел, — это она пьет сейчас слабенькое крымское вино, а он — водку. И он даже не знает, что она замужем, а ей почему-то и не хочется вспоминать об этом...».

Каким-то образом он оказался рядом, и Лида, увидев совсем близко восхищенные глаза, сказала неожиданно для себя:

— Жалко... муж в командировке... И он бы выпил за новорожденную...

— Вы много пили... Завтра поднять голову не сумеете...

— Есть такая штука — водопровод. Если подставить дурную голову под холодную струю... — с грустью ответил Костя.

С шумом бьет по голове тугая струя воды, обрызгивая безрукавку, парусиновые брюки, кухонный пол.

Брызги попадают и на халатик горошком, в котором появляется на кухне, чтобы вскипятить молоко, чуть заспанная Лида.

— «Есть такая штука — водопровод»...— вспоминает она вслух.

Костя выпрямился, и Лида не выдержала — засмеялась...

— Не удивляйтесь, — смеется Лида. — Просто я вспомнила...

— Что? — недоумевает Костя.

Они сидят за маленьким столиком в Лидиной комнате и пьют чай с печеньем.

— У вас тогда был такой смешной вид — на прошлой неделе...

— Да?..

—Взлохмаченный, с майки течет... Вы надолго приехали?

— Отпуск двухмесячный. В Сочи собираюсь съездить, к морю... В армейский санаторий. Ни разу в жизни не отдыхал в санатории. Только сначала дома побуду...

Отпивая чай маленькими глотками, как вино, Лида проговорила:

— А у меня в Москве никого... Мама и младший братишка живут в Старом Осколе, возле Курска...

Похудевшая Катя застыла над детской кроваткой, и Сергей удивленно всматривался в лицо сестры — те же глаза, тот же нос, рот...

И все же такое знакомое, привычное лицо показалось ему сейчас каким-то особенным.

Клавдия Кондратьевна коснулась плеча дочери, шепнула:

— Не разбуди...

Катя качнула головой, сказала нежно, с тихим изумлением:

— Человечинка...

Кучка пепла, едва вместившаяся в плоскую каменную пепельницу, напоминает крошечную пирамидку. Стряхивая на ее вершину пепел, Костя смотрит, как рушится пирамидка.

— И как только приехала в Москву, поступила в медицинский... Зачем вы так много курите?

— Не буду.

— У-у-у... — донеслось до них. — Угугуськи гу-гу...

— Хорошая у вас сестра...

— Верно, — согласился Костя.

— И счастливая...

— Что же потом? Поступили в медицинский...

— Разве это интересно?.. Ну, училась... На втором курсе много болела... Трудно стало, ну и бросила. А потом... Вот, разрешаю вам полюбоваться...

Костя, недоумевая, разглядывает разрисованную подушечку, два платка, кремовый абажур, прозрачная поверхность которого пестрит диковинными узорами.

— Занялась художественной росписью тканей. И вон та занавеска... Нравится?

Он находится в таком состоянии, когда человеку нравится решительно все.

— Очень нравится.

Лида вздохнула.

— А мне совсем не нравится.— И, предупреждая его протест, сказала, усмехаясь:— На последнем художественном совете заявили, что я очень выросла и что у меня есть вкус.

— Я ж говорю — красиво...

— Я еще в детстве любила рисовать, мечтала стать художницей, настоящей художницей, а это...

Она не договорила, сложила в абажур платки и швырнула на кровать.

Молчание затянулось, и Костя, чтобы отвлечь ее от неприятных мыслей, заметил, приглядываясь к книжной полке:

— Много у вас книг. Наверное, все по искусству?

— Совсем не по искусству, — ответила Лида. — Это не мои книги.

Он подошел к полке и стал разглядывать книжные корешки. Он рассматривал их со злостью, как врагов, потому что каждая эта книга с таким мудреным названием напоминала, что у Лиды есть муж, муж, который живет здесь, который, даже уехав, оставил в этой комнате не только жену, но и часть самого себя...

Но Лида помогла ему. Она подошла, стала рядом и, открыв тонкую книгу в потрепанном переплете, прочитала вслух:

— «Радиоактивный метод определения абсолютного возраста минералов».

Она поставила книгу на место и, взяв наугад другую, сказала с тихой обидой:

— Полон дом книг, а почитать нечего...

Теперь Костя уже без всякой неприязни смотрел на книжную полку. После Лидиных слов ему стало вдруг легко — как будто узнав, что Лида, как и он, ничуть не интересуется этой неведомой наукой, он обрел право любить ее, любить, несмотря на то, что у нее есть муж, оставивший часть себя в этой комнате, купивший эти книги и поставивший их на полку...

Головы их почти соприкасались, и вдруг Костя положил руку на Лидино плечо. Она вздрогнула, но не сбросила руку. Тогда рука осмелела — коснулась шеи, скользнула вниз, по спине к талии.

Лида стояла неподвижная, притихшая, и, поняв, что она не будет протестовать, Костя обнял Лиду, сильно прижал к себе.

Так они стояли, обнявшись, и город глядел на них миллионами своих огней. Наверное, им мешал даже этот далекий безмолвный свидетель, потому что Костя опустил занавеску на окне — тяжелую ткань, расписанную руками Лиды.

В комнате стало совсем темно, и уже никто и ничто не могло помешать тому, что должно было совершиться...

Блеклый свет маленькой лампочки, висящей в коридоре, освещает медленно открывающуюся дверь.

Костя вышел из Лидиной комнаты, осторожно прошел по коридору.

Едва слышно скрипнула дверь, но Клавдия Кондратьевна, не сводившая глаз с пустой постели сына, прислушалась, приподнялась на локте.

Костя бесшумно прошел к постели, торопливо, ощупью разделся, лег, не подозревая, что глаза матери наблюдают за ним в темноте.

Тонкие струйки дождя неторопливо стекают по стеклу.

Встав с постели на другсе утро, Лида подняла занавеску на окне. А сейчас стоит, глядя сквозь струйки на сырой туман. За ним прячется город — словно он знал о том, что сделала Лида, и отвернулся от нее, прикрылся туманом.

Ах, как ей не хотелось сегодня вставать, как не хотелось одеваться, убирать комнату, завтракать, идти на работу, как не хотелось привыкать к этому новому ощущению непоправимо запятнанной жизни, с которым ей предстояло отныне жить всегда...

Но идти на работу надо было. Значит, надо было одеться, убрать комнату, приготовить завтрак...

— Доброе утро, Клавдия Кондратьевна! — поздоровалась Лида на кухне.

Соседка не ответила. Строго поджав губы, Клавдия Кондратьевна прошла мимо нее, всем своим видом показывая, что не желает ни здороваться с Лидой, ни замечать ее присутствия.

...Лида стояла в комнате, растерянная, держа в руках пустую кастрюльку, когда снова пришел Костя. И даже не подняла головы, когда он, сияющий, обнял ее...

Они стояли в коридоре, и Костя, у которого от резкого движения сполз накинутый на плечи плащ, поцеловал ее. Он не видел, как открылась дверь, но догадался об этом, когда Лида с силой вырвалась из его рук, вбежала в свою комнату.

Раздосадованный Костя смотрел на Сергея — тоже смущенного, но и гневного.

— У тебя — путевка в Сочи... — произнес Сергей каким-то высоким голосом.— Вот и поезжай!..

Только сейчас старший брат почувствовал, как изменился и стал совсем взрослым младший. Они испытующе разглядывали друг друга, и Костя, не замечая, как топчет его

нога плащ, читал во взгляде Сергея и возмущение, и упрек, и невольное любопытство, и еще что-то...

— Я ее люблю, Сергей, ясно?

— Ну и что ж?.. Все равно она не твоя жена... Она жена другого человека, да еще такого... такого... — махнув рукой, он выбежал на лестничную площадку.

— Постой!

Сергей нагнал Галю, когда она, возвращаясь из школы, обходила овражек.

— Чего тебе?.. — не очень дружелюбно спросила девушка.

— Ничего...— смущенный резкостью ее тона, он молча шел рядом и, пытаясь выглядеть безразличным, пробовал насвистывать со скучающим видом.

Не останавливаясь, Галя бросила:

— Чем свистеть, взял бы портфель.

Сергей осмотрелся и, немножко поколебавшись, принял портфель из Галиных рук. Несколько секунд они ничего не говорили.

— Галя...

— Ну?

— Я хотел спросить... почему ты так торопишься?

— Меня мама учила — не спрашивать у человека то, чего он сам не собирается сказать.

Сергей обиделся.

— А я ничего даже не успел спросить.

Галя выдернула из его рук портфель.

— Не люблю, когда говорят неправду!

— Да нет же!— взмолился Сергей. — Я хотел совсем другое спросить...

Почувствовав в его голосе искреннюю досаду, Галя остановилась.

— Спрашивай.

— Ну, ладно, пойдем...— замялся Сергей.— Только не так быстро.

И снова несколько секунд они шли молча.

— Галя, вот скажи... Допустим, ты была бы женщина и у тебя был бы муж... Он был бы такой замечательный человек и очень тебя любил... ну, не тебя, а ту женщину...

— А почему не меня? — засмеялась Галя.— Нет, меня любить нельзя: только что тройку по тригонометрии получила.

— Я серьезно, а ты...

— Ладно, не буду.

— Ну вот, он бы любил и временно уехал, а за тобой бы начал ухаживать другой человек... как бы ты поступила?

— Не знаю.

— Извини, я не знал, что тебе так трудно сказать...

— Не знаю,— повторила упрямо Галя,— ну чего ты ко мне пристал? Меня Ксения Николаевна ждет заниматься. Она будет проверять мои актерские данные, и, пожалуйста, не смейся.

Сергей хотел сказать «я не смеюсь», но Галя уже бежала, размахивая туго набитым портфелем, и, обернувшись, шагах в двадцати, крикнула:

— Спроси у Лидии Ивановны, как бы она поступила!

В комнате горела одна лишь небольшая настольная лампа, покрытая прозрачным шелковым платком. И оттого, что многие предметы, теряя реальные очертания, уходили в полутемноту, старая афиша, лежавшая на коленях Ксении Николаевны, казалась Гале полной особого, таинственного смысла.

— Первая моя афиша...— сказала Ксения Николаевна.— 1901 год... Потом их было много — Катерина... Федра... Лауренсия... Чайка... И вот ничего не осталось, кроме этих листов и пустоты в сердце.

Галя подняла на Ксению Николаевну удивленное лицо.

— Ты удивлена... А ты знаешь, что такое актриса? У нее несчастная любовь, люди льют о ней слезы, а она приходит домой и садится ужинать. Она умирает совсем понастоящему, и тут же встает, раскланивается на аплодисменты... Можно даже убить человека, и никто не поведет в милицию. Какая безопасная профессия... Но это мнимая безопасность, мой друг...— Ксения Николаевна грустно улыбнулась и дотронулась до афиши.— Тогда я тоже не знала этого, мне даже шестнадцати лет не было...

— И вы уже играли, а мне столько еще учиться и учиться, пока я...— Галя вздохнула.— Как медленно идет время...

— Как быстро идет время,— сказала в тон Ксения Николаевна. — Не торопись, девочка.

Галя молчала, чувствуя, что Ксения Николаевна скажет ей сейчас что-нибудь очень важное, значительное, но актриса неожиданно предложила:

— Читай.

Покосившись на афишу, Галя начала вяло:

— От топота копыт пыль по полю летит.
От топота...

— Нет,— прервала Ксения Николаевна,— упражнения потом. А сейчас можешь прочесть, что хочешь, любой монолог.

Галя посмотрела в потолок, откашлялась и вдруг, схватившись за голову, крикнула:

— Не образумлюсь... виноват!

Глядя куда-то поверх головы Ксении Николаевны, она продолжала с пафосом:

— И слушаю, не понимаю,
Как будто все еще мне объяснить хотят,
Растерян мыслями... чего-то ожидаю.
Слепец! я в ком искал награду всех трудов!
Спешил!.. летел!.. дро...

— Постой! — Ксения Николаевна с силой опустила на стол ладонь.

— Я знаю, — сказала разгоряченная Галя...— Вы будете удивляться, почему я вдруг читаю монолог Чацкого, а мне нравится, с какой силой он обличает и бросает им гневно в лицо...

— Не то плохо, что Чацкого читаешь, а то плохо, что напыщенно.

— Но это же нельзя читать обыкновенно, ведь у него такие чувства!..

— Такие чувства...— Ксения Николаевна облокотилась слегка правой рукой о стол, далеко отбросив кисть левой руки.

— «Вы говорите, что любите меня... Спасите же... Я не хочу умирать... Недавно я желала смерти, потому что была несчастна, а теперь... Я хочу жить, он любит меня, он назвал меня своей женою!..

Боже, услышь меня! Дай мне пожить еще немного... несколько дней... Я так молода, жизнь так хороша! Театр... мое сердце не будет биться от волнений успеха! А как я любила искусство... И ничего от меня не останется, ничего, кроме воспоминания...».

Голова Ксении Николаевны склонилась, и только Галя вскрикнула.

Ксения Николаевна сидела неподвижно. Глаза ее тихо, счастливо улыбались.

— Мне стало страшно... Мне показалось, что вы умираете, и стало вдруг так страшно...

Ксения Николаевна сказала:

— Я столько раз, девочка, умирала на сцене, что мне, право, не страшно умереть еще раз... в жизни.

Костя тихо стучит в дверь Лиды.

Перестал. Потянул дверь. Заперта. Прислушался. Тихо. И снова постучал, позвал:

— Лида...

А Лида стояла, плотно прижавшись спиной к двери, раскинув широко руки.

— Лида...

Закусив губу, она молчала и только сильнее и сильнее прижималась спиной к двери.

Но он-то ведь знал, что она здесь, рядом, и не мог уйти, не увидев ее, не поговорив с ней. И продолжал стучать в безмолвную дверь, запертую, как чужая душа...

Потом стало тихо, и она — точно одеревенели ноги — едва отошла от двери.

Тишина была недолгой. Опять кто-то дернул дверь, застучал, позвал:

— Лида...

И снова стало тихо. Лида не помнит, сколько она пролежала. Она услышала приглушенные возгласы и вышла в коридор.

У самой двери Лида споткнулась о какой-то чемодан, присмотрелась. Что это?

В коридоре — никого, она выбежала на лестничную площадку — никого. С гулко бьющимся сердцем снова вбежала в коридор и остановилась: из комнаты Давыдовых вышел и тоже остановился... Дмитрий, а сзади выглядывала Катя.

— Вот видите, Дмитрий Федорович, я же говорю — она дома.

— Стучал, стучал, — встревоженный Дмитрий подошел к ней. — Думал, нет тебя дома...

Она смотрела в единственное, любимое лицо, невольно отыскивая в нем что-то новое: ведь не мог же он не измениться, когда так страшно изменилась она. Но он, Митя, был прежний, такой же, как всегда, его большие руки обнимали ее, его глаза весело блестели на коричневом, сильно загоревшем — как обычно после поездки — лице.

— Спала, наверное, да?..

— Да, спала...— и она невольно отстранилась от него, потому что в этих словах была первая ложь. А за ней неминуемо должна была следовать еще одна ложь, и еще, и еще...

— Оскандалился я, Лидушка, с медным блеском...

— Не шути, Митя...

— Какие уж тут шутки... Замахнулся широко — думал о промышленных залежах, а уткнулся носом в два квадратных метра. И вот, когда уже решил в кудук бросаться, прислали вызов...

— Куда бросаться?

— В кудук,— засмеялся Дмитрий.— Так называются тамошние колодцы.

Хотя он говорил в шутливом тоне, Лида ощущала в его словах затаенную горечь.

— Готовится учебник... Мне предложили писать главу, взяться за диссертацию... в общем, буду сейчас оседлым мужем, солидным... Помнишь, ты говорила: «Когда кончатся эти проклятые разъезды!». Довольна?

Лида ничего не сказала, только уткнулась головой в широкое плечо.

Они вспомнили, что стоят в коридоре, только тогда, когда Клавдия Кондратьевна, кивнув на Костю, сказала:

— Познакомьтесь, Дмитрий Федорович. Это Костя, старший мой.

Лида испуганно смотрела, как шагнул вперед Дмитрий и протянул руку, как Костя недоуменно смотрел на эту руку, может быть, не до конца понимая, что произошло. На лбу и на висках его выступили красные пятна, и Лида подумала, что Костя сделает сейчас непоправимое — ударит Дмитрия или скажет громко, вслух, что... Но Костя медленно взял руку Дмитрия, пожал, отпустил...

Сквозь рассеивающийся дым проступает профиль Кости — сумрачный, сердитый. Пальцы, шаря по столу, сами находят коробку, выдергивают папиросу, а он косит нетрезвый глаз на мать — она стоит выжидательно, терпеливо и почему-то молчит и молчит...

— Что, мать? Накурил? Извини...

Клавдия Кондратьевна молчит.

Он сломал папиросу, сдвинул вбок развязавшийся галстук.

— Я ж говорю — извини... И пить не буду...

Но она продолжает молчать, и тогда, навалившись грудью на стол, Костя крикнул:

— Что ты смотришь так? Убил я кого? Украл?..

— Сколько девушек есть, Костенька, — произнесла она вполголоса. — Полюбишь еще...

Костя вскочил, приблизился вплотную к матери.

— Сережка доложил?..

Клавдия Кондратьевна увидела на бледных губах сына недобрую гримасу и сказала внятно, грустно:

— Сама вижу...

— Что ты видишь? — спросил он грубо, с обидой. — Ничего ты не видишь!

— Я ему, Паша, и так и эдак... — тихо говорит Клавдия Кондратьевна лежащему рядом мужу, — а он и слушать не желает. Люблю, и все тут... — повернув голову, она взглянула в угол комнаты, где спал на раскладушке Костя, и добавила еще тише: — Ты ему объясни строго, как отец, ты ему прикажи...

— Сердцу, Клавдия, не прикажешь.

— Как не прикажешь, когда у ней муж... да еще человек какой... Я теперь на нее, на бесстыдницу, и глядеть не хочу.

— Ладно. Приедет с курорта, тогда поговорю... А ее не обижай: молодая еще.

— Я, что ли, молодая не была?.. Вот и Катерина молодая, да если она такое сделает...

— Тише ты, Клавдия, разбудишь...

Клавдия Кондратьевна в негодовании приподнялась на постели.

— Эх ты... — бросила она, глядя на мужа сверху вниз, и остановилась, ища самое обидное слово: — Эх, ты, папоротник!

Наклонившись над тахтой, Дмитрий смотрит на лицо жены.

— Спит...

«Что же делать? Сказать? Как сказать, когда у нее такое усталое лицо, темные полосы под глазами... И все-таки красивая...». Осторожно ступая, он отошел к столу, придвинул бумаги.

И тотчас же приоткрылись глаза Лиды, совсем не заспанные, настороженные. Слегка повернув голову, она взглянула в зеркало — может быть, хотела узнать, почему только что, наклонившись, так долго рассматривал ее Дмитрий.

«Какая некрасивая»... В зеркале отразились растрепанные волосы, морщинки, разбросавшиеся сеткой от уголков глаз.

И вот уже в зеркале — другое лицо — совсем юное. Оживленные глаза смотрят вниз, туда, где тоненькие ловкие пальцы приглаживают пышный ворот белого платья.

— Ну, как, мама?

Рядом с тоненькими пальцами появляются широкие, вооруженные кольцами, и в зеркале возникает довольное лицо Елены Петровны.

— Вот ты уже большая выросла, доченька. Шестнадцать лет — совсем взрослая! Кажется, позвонили...

Мать и дочь застыли, прислушиваясь. Теперь уже более слышный донесся звонок.

— Встречай гостей! — шумно распорядилась Елена Петровна и забегала вокруг раздвинутого во всю длину заставленного стола. — Кто там, Галочка?

Из-за спины Гали выглядывает сосредоточенное лицо Сергея.

Галя держит в руке толстую книгу — «Дон Кихот», перевязанную одной лентой с желтым фаянсовым утенком. — Я думала — гость, — произносит она, усмехаясь, — а это Сережка. Входи.

Но Сергей исчез.

— Куда же он делся? — Елена Петровна взглянула обеспокоенно на дочь. — В коридоре?

Галя выглянула.

— Нет...

Елена Петровна переводит взгляд с книги на утенка, прикладывает в ужасе ладони к щекам.

— Человек принес тебе, а ты так сказала...

— Ну и пускай!..

— Догони его, ты слышишь? Верни его!

Галя говорит раздельно, упрямо:

— Мама, я не девчонка, чтоб за ним бегать! А утенок — симпатичный...

Отвязав утенка, она ставит его на полку. рядом с другими безделушками.

— Отчего ваши гости вылетают стремглав? — шумно интересуется вошедший Волынский и, не ожидая ответа, сообщает: — Германские бомбардировщики опять потопили английский пароход...

— Ужасно! — восклицает Елена Петровна, а Волынский целует дочь и быстрыми движениями разворачивает пакет, из которого уже выглядывает пестрая шелковая ткань.

— Годится?

Этот вопрос он обращает к жене, и Елена Петровна, озабоченно потрогав край ткани двумя пальцами, произносит с чувством:

— Чудесно, Галочка!

Но Галя смотрит сейчас не на ткань, а на отца:

— А люди?..

— Люди... — недоумевает Волынский. — Не понимаю...

— Люди на английском пароходе остались живы?

— Э-э...

Сделав знак мужу, Елена Петровна говорит:

— Живы, Галочка, конечно, живы!.. Я прошу тебя, догони Сережу, верни его!

— Мама, я же тебе сказала!..

Снова звонят.

Посмотрев вслед дочери, которая выбежала с книжкой в коридор, Волынский хитро подмигнул жене:

— Гость сам решил вернуться.

Елена Петровна покачала головой.

— И ничего ты, Волынский, не понимаешь, слишком давно ты был юношей.

— Хм...— морщится Волынский.— Хм... — повторяет он, здороваясь кивком головы с высоким подростком, которого пропускает в комнату Галя. Над пухлой верхней губой нового гостя довольно отчетливо пробиваются темные усики, а в руке он крепко зажал толстую книгу — «Дон Кихот». Глядя на нее, едва сдерживает смех Галя.

— Поздравляю, — говорит бойко юноша, но протянутая рука его повисает вместе с книгой в воздухе. В руках именинницы гость увидел двойник своего дара.

— Ничего, Игорь, я их буду читать одновременно, положу рядышком, страницу из твоей, страницу из этой...

Теперь смеются уже все — и Игорь, и Волынский, и Елена Петровна, и Катя, которая забежала на полчасика и сейчас протягивает Гале крошечный флакончик духов.

— Я ненадолго: Костю провожаем в Сочи.

— И Сережа провожает? — спрашивает Елена Петровна.

Катя удивилась:

— А он к вам пошел... Разве не приходил?

Выручает Галю новый звонок.

Подбежав к зеркалу, Елена Петровна оглядела себя с ног до головы. — Наверное, Лидочка с супругом...

Но Лида в эту минуту сидит на неубранной с утра постели в нарядном сером платье, а супруг ее шагает по комнате. На нем — недавно купленный добротный темно-синий костюм, но носит он его так, будто это потрепанная куртка студенческих лет.

— Мне и самому не очень хочется... Но мы обещали, люди ждут... Нацепи, пожалуйста, вторую серьгу.

Лида безразлично повертела в руках серьгу, медленно поднесла к уху.

— На работе у тебя ничего не случилось? — забеспокоился вдруг Дмитрий.

Лида встала, подошла к зеркалу.

— На последнем художественном совете сказали, что я очень выросла и что у меня

есть вкус... Не забудь взять духи. Они — около шкатулки.

Дмитрий сунул флакон в карман.

— Может быть, Галинке и книжку какую-нибудь прихватить?

Он стал рассматривать книжную полку, а Лида, подкрашивая губы, бросила через плечо:

— Конечно. Прихвати вон ту, третья слева «Радиоактивный метод определения»...

Лида не докончила: он бросился к ней, подхватил, смеясь, на руки, как ребенка, и стал целовать — губы, глаза, лоб, волосы...

— Не надо... Перестань... Не надо, — говорила срывающимся голосом Лида, тщетно пытаясь высвободиться из больших, крепких рук. — Пусти... я заплачу...

Дмитрий поставил ее на ноги и притянул голову к себе:

— Ты такая грустная...

— Ты — тоже...

— Пойдем. Мы обещали, люди ждут...

В открытое окно влилась, заполнила комнату меланхоличная мелодия танго.

— Уже танцуют... Сережа! — позвал Дмитрий, выходя в коридор.

В коридоре Лида сказала:

— Разве ты не понимаешь, что Сережа уже давно там.

А Сергей стоял в глубине двора и, прислонившись щекой к теплому металлу турника, вглядывался до боли в глазах в раздражающе ярко освещенные прямоугольники окон Волынских.

Вот во второй уже раз подошла к окну Галя — или показалось? Нет, это она. Постояла и отошла... Какой надоедливый мотив... Хоть бы кончился. А может быть, ее пригласил танцевать этот длинный?.. Кажется, его зовут Игорь. Скелет, неизвестно в чем душа держится, зато мастак ногами вертеть.

В полном согласии с музыкой кружатся стройные ноги, одетые в светлые туфли на высоком каблуке. И просто странно, непонятно, как успевают ускользнуть эти ловкие туфли от трубоватых, ярконачищенных коричневых ботинок Игоря?

Еще один круг, еще... Елена Петровна с восхищением смотрит на раскрасневшееся лицо танцующей Лиды и, подталкивая локтем мужа, показывает глазами на Дмитрия.

Им завладела молодежь — школьные подружки и товарищи Гали — смущенные девочки и серьезные юнцы, еще не успевшие привыкнуть к пиджакам и галстукам.

Всем было весело, и только Галя слонялась по комнате, переходя от одной группки гостей к другой, безучастно ловя обрывки фраз.

— Почему не танцуешь, Галинка? — обняла ее за плечи Лида. Она едва переводила дыхание, и серьги качались в ее ушах, словно продолжали прерванный только что танец.

— Внимание! Снимаю!

— Именинницу! Одну именинницу! — воскликнула Лида и отбежала в сторону.

А Галя рассеянно смотрела в поблескивающий глаз фотоаппарата, который направил на нее папин сослуживец.

Лида заметила Елене Петровне:

— Ваша коллекция обогатится еще одним снимком, — и указала глазами на стену.

Все гости взглянули на стену, на которой были развешаны фотопортреты.

— Неужели и на том, на правом, — тоже Галина? — поинтересовалась пышнотелая женщина с крупными янтарными бусами на короткой шее.

— Здесь нам четыре года! — пояснила Елена Петровна. — А здесь Галочке десять лет, уже пионерка... а на третьем моей девочке уже...

— Мама!

— Не буду, не буду... — пообещала Елена Петровна. — Звонят, Галочка!..

Кто-то из гостей поставил новую пластинку, и к Лиде торопливо направился плотный мужчина с бородкой клинышком, который только что фотографировал Галю. Но Игорь на какую-то долю секунды опередил своего взрослого соперника.

— Можно еще?

— О, Лидочка имеет успех! — провозгласила Елена Петровна, сочувственно оглядывая обладателя бородки, и все заулыбались.

А Лида уже снова неслась по комнате. Поравнявшись с открытой настежь дверью, она успела увидеть в коридоре Галю, Ксению Николаевну... букет цветов...

— Не могу, дружок... За сорок лет ни разу на спектакль не опоздала. А сегодня — прощальный...

— И вы не будете больше играть? Никогда-никогда?..

Растерявшиеся руки Ксении Николаевны никак не могли натянуть тонкие черные перчатки. Она торопливо притянула к себе Галю, поцеловала ее в лоб.

— Ждут тебя, ступай... А завтра приходи, нет, именно завтра не приходи...

Галя не сразу вошла в комнату. Прижимая к себе цветы, она еще и еще вдыхала глубоко запах фиалок, которые принесла ей Ксения Николаевна. А потом, толкнув дверь, сказала, волнуясь:

— Папа, останови патефон, я сейчас прочту...

Елена Петровна услышала, радостно крикнула:

— Тише, именинница хочет читать!..

Чей-то насмешливый девичий голос пробасил:

— Тише, девочки, Галя будет читать упражнения по дикции!

А Галя, бережно положив фиалки на рояль, поправила невозмутимо:

— Не упражнения, а монолог. А кому неинтересно, — могут выйти в коридор.

Стало тихо. Елена Петровна все же успела шепнуть пышнотелой гостье:

— Нервы... И все потому, что девочка просто бредит сценой... тройку сегодня получила.

Сидя уже на стуле, Галя облокотилась правой рукой о стол и отбросила далеко кисть левой руки. Она увидела довольное лицо отца, передававшего своему соседу блюдо с рыбой, и резко повернула голову в сторону.

— «Вы говорите, что любите меня... Спасите же... Я не хочу умирать... Недавно я желала смерти, потому что была несчастна, а теперь...». — Она остановилась и сказала, глядя в пол: — Больше не стану.

— Галочка! — изумилась Елена Петровна и, ища поддержки, оглядела всех гостей.

— Продолжай! Ты читала просто очаровательно!..

— Неправда! Напыщенно... — сказала Галя.

— Учись, Глеб Иванович, самокритике! — закричал Волынский и, подняв вилку, на которую была наколота жирная шпротина, обернулся к дочери: — Просим!!

— Не буду, — сказала Галя. — Я про смерть, а ты жуешь... — И выбежала из комнаты.

— Галочка! — устремилась за дочерью Елена Петровна.

— Не надо! — удержала ее Лида. — Пускай немножко побудет одна.

Она сбежала с лестницы и нырнула в сгустившуюся темноту двора. Какой-то камень лежал на дороге, и, споткнувшись, Галя ударила его со злостью, как это делают разозлившись маленькие дети.

На скамейке никого... Кажется, около турника маячит какая-то фигура. Нет, показалось.

Она позвала громким шепотом:

— Сережа...

Кто-то зашагал от ворот.

Галя бросилась вдогонку.

— Постой!..

— Что еще? — мрачно отозвался Сергей.

Галя не видела его глаз, но чувствовала, что Сергей не смотрит на нее.

— Спасибо тебе за книгу, а особенно за желтого утенка. Он такой симпатичный.

Сергей помолчал, и Галя, меняя тон, сказала:

— Я знала, что ты здесь...

— А я просто прогуливался. Костю провожал...

Галя хотела сказать «неправда», но удержалась.

— Пожалуйста, извини меня. Я злой и нехороший человек. — Она шумно вздохнула. — И бездарный. Меня нужно ненавидеть.

— Зачем ты так?..

— Нет, ты не отрицай, ты меня просто не знаешь. И они правильно делали, что жевали... Правильно!

Сергей удивился.

— Кто жевал?

— Да все они! — сказала опять со злостью Галя. — Я читаю о смерти, а они жуют разную еду...

— А Дмитрий Федорович там был?

— Был.

Сергей сказал убежденно:

— Дмитрий Федорович не мог жевать, когда ты читала...

— А я про него не говорю...

Дмитрий уже прощался с молодежью, когда к Лиде подошел Игорь.

— Вы разрешите проводить вас?

— Пожалуйста, — ответила Лида, улыбаясь глазами. — Но вам для этого придется подняться этажом выше... Всего лишь. Я живу в этом доме.

Уже в халате Лида полулежит на тахте с подушками — и о ней она думала в тот первый день, когда стены пахли еще свежей штукатуркой.

Не было еще тогда Кости, не было вечной тревоги на сердце. И вот сквозь лицо Кости, маячащее сейчас перед ней, сквозь плывущие вереницей лица гостей проступает, улыбается ей тот первый день, те первые минуты в новом доме, в пустой комнате.

...Она стоит в трогательно простенькой соломенной шляпке.

— Ну, показывай... показывай свой дворец!

— Это моя... — начинает Дмитрий, оборачиваясь к Клавдии Кондратьевне, но той уже нет в комнате.

— Ты уверен, что твоя? — спрашивает она с веселым вызовом...

— Ты не спишь?

Слова Дмитрия, озабоченно склонившегося над бумагами, возвращают ее к действительности.

— Нет... — отвечает она, приподнимаясь.

— Как она отрезала! — в голосе Дмитрия звучит восхищение. — «Я про смерть, а ты жуешь»... Сережи-то не было... А что если они опять поругались? Тебе не кажется?

— Может, кажется... а может, не кажется... Эти милые дети сами разберутся, ругаться им или целоваться, — единым духом выпалила она.

Бросив на бумаги тяжелое пресспапье, Дмитрий неторопливо подходит к ней.

— Лидушка... Ты была на вечере самая веселая, а теперь ты опять грустная, даже немножко злая. Будто знаешь, что я собираюсь тебе сказать...

Лида стояла спиной к нему, но по тому, как, дрогнув, выпрямилась ее спина, Дмитрий понял — она ждет его слов.

— Я тут письмо получил... оттуда... Ребята, понимаешь, просят приехать опять... Вранье, — оборвал он себя сердито. — Никаких писем не получал. И черта с два кто-нибудь попросит приехать опять. Но я сам... Лидушка, моя милая, моя хорошая, моя понимающая... Ты думаешь, я главу писал? — старые схемы проверял; вот сейчас в третий раз проверял. Должен там быть этот проклятущий медный блеск! А если не поеду — съем себя, пойми, живьем себя сожру!

Она сказала устало, так и не повернувшись к нему:

— Поезжай...

— Нет, ты не так скажи... — он схватил ее за плечи, повернул лицом к себе. — Ты как-нибудь иначе скажи, Лидушка... и всего-то там месяца на два работы.

— Работа... работа... работа!.. — теперь она смотрела на него чужими, потемневшими от волнения глазами. — Кажется, я научилась ненавидеть это хорошее слово. Ну я понимаю, я уже привыкла, что на первом месте у тебя работа... Ну пускай бы я была на втором. Как можно! И на втором у тебя работа, и на третьем — тоже работа, и на пятом, и на седьмом... десятом!.. Работа... работа... — продолжала она отрывисто. — И так всегда? А жить? Я покупала этот шкаф, радовалась, что в комнате будет хорошо... А зачем мне это зеркало? Чтобы смотреть, как старею? Я в Старый Оскол уеду, к маме...

— Ну и уезжай! — сказал вдруг раздраженно Дмитрий.

— И уеду! — крикнула Лида и, словно испугавшись собственного голоса, продолжала уже тихо, торопливо, с отчаянием: — Разве ты поймешь. Я даже ребенка не позволяла себе иметь, даже ребенка! — хотелось сначала хоть немножко пожить для себя, ведь жизнь-то одна...

Теперь молчал Дмитрий.

— Да, — сказал он наконец вполголоса. — Жизнь одна. В том-то и дело, что одна...

Лиде показалось, что он вкладывает в эти слова совсем другой смысл.

Едва-едва рассвело, когда они взобрались на холм, заросший чертополохом и красным клевером. Наискосок вниз сбегала с холма малоприметная стежка, чтобы соединиться с дорожкой, протоптанной на дне оврага. Убегая от дома, от трамвайной линии, дорожка за оврагом вилась полем и исчезала вдали в густых зарослях акации.

— Хочется идти по этой дорожке, — произнесла мечтательно Галя, поеживаясь от холода. — Далеко-далеко идти... А тебе хочется идти?..

— Ага.

— ...А потом куда-нибудь прийти и начать жить по-другому.

— Зачем?

— «Зачем»? — переспросила удивленно Галя. — А разве так интересно?.. Переживать из-за какой-то никудышней тройки... А не успеешь позавтракать, уже зовут обедать. Потом приходят гости и говорят: «Как

Галочка похудела!» А мама говорит: «Она совсем ничего не ест»... Будто вся жизнь состоит из еды... А я на именинах нарочно ничего не ела...

Справа из полумрака донеслось:

— Галя-а-а-а...

Повернув голову вправо, Галя приставила к носу большой палец руки и подвигала остальными пальцами.

И снова донеслось, громче:

— Галя-а-а-а!..

— Не пойду, — раздраженно сказала Галя и вздохнула: — Как ей, наверное, аплодировали, цветами забрасывали...

— Ксению Николаевну?

— Она отказалась играть старух и больше не вернется на сцену. Сережа...

— Что?

— Она такая... Ей даже умереть не страшно. А мне страшно... А тебе?

— И мне...

— А Игорь сказал бы непременно, что не страшно. Я тебя уважаю, потому что ты говоришь правду.

— Я тебе раньше сказал неправду, — тихо, но твердо произнес Сергей. — Я не провожал Костю, а просто торчал здесь — ждал, вдруг ты выйдешь.

Галя кивнула и сорвала одуванчик.

— Пожух... наверное, от холода.

Сергей неожиданно снял пиджак и, помедлив, неумело накинул его на Галины плечи.

— Не надо, — проговорила она неуверенно и радостно. — Замерзнешь...

— Вот еще...

— Ты только не обижайся... Вот, например, твоя Катя — она хорошая, но я бы так не могла: целый день пеленки-распашонки, с утра до вечера — «угугусеньки-гу-гу...». Я хочу быть независимой, как Ксения Николаевна... Я никогда не выйду замуж, у меня никогда не будет детей... Только ты, пожалуйста, не смейся... Я тебя уважаю, потому что ты не такой, как все мальчишки: не смотришь на женщину как на низшее существо... не лезешь целоваться, и вообще Ксения Николаевна и ты — самые близкие для меня люди... — голос Гали дрожал от волнения. — Давай так всегда, всегда так дружить...

— Давай...

Они взялись за руки.

— Запомним сегодняшний день, — шепнула Галя.

Сергей кивнул.

— 21 июня...

— Уже 22, — поправил Сергей.

— 22 июня, — произнесла почти торжественно Галя. И он повторил:

— 22 июня...

— 1941 года...

И Сергей снова повторил: «1941 года...»

Заплакал ребенок в полуосвещенной комнате. И, метнувшись к кроватке, тщетно пытается успокоить дочь Катя.

Она стоит босая, в ночной рубашке, напевает сонно:

— Баю-баиньки-баю — угугусеньки-гу-гу...

А ребенок кричит — надрывно, пронзительно, словно чувствуя, что война уже приближается к его жилищу, к спящему дому, все грозней, все ближе...

Разбуженная детским плачем, — а, может быть, потревожили неотвязные мысли? — приподнимается Ксения Николаевна.

Сгорбившись, подходит она к широкому подоконнику, на котором громоздятся — корзинка на корзинке — цветы: розы, тюльпаны, пионы, сирень — дань зрителей, аплодировавших ей вчера, последняя дань...

Ветер, заглянувший в открытое окно, сорвал один лепесток, и, одиноко покружившись, белая частица розы падает на пол...

Этот же ветер прошуршал листами рукописи, брошенной на столе.

С трудом оторвав голову от подушки, Лида увидела Дмитрия. Он спал полуодетый на узком диванчике, неудобно подогнув ноги.

Прислушиваясь к его неровному дыханию, она подошла к рабочему столу и, отодвинув пресспапье, поднесла к глазам страницу рукописи. Казалось, хоть что-нибудь поняв в том, что было всей жизнью для Дмитрия, она станет ближе к нему, — но перед глазами плыли непонятные фразы, формулы...

Светало, и вместе с темнотой исчезала, едва успев возникнуть, призрачная надежда, а в ушах звучали, жалили странно перемешавшиеся слова, обрывки фраз:

«Мечтала стать художницей, настоящей художницей»... «Полон дом книг, а почитать нечего»... «Помнишь, ты говорила, когда кончатся эти проклятые разъезды», «Вы говорите, что любите меня... Спасите же... Я не хочу умирать»... «Неправда, напыщенно»... «Ну и уезжай...»

— Митя... — позвала она, уже складывая свои вещи в чемодан.

Но она позвала так тихо, как будто не хотела, а, наоборот, боялась разбудить Дмитрия. И он не проснулся.

Тогда, склонившись над письменным столом, Лида схватила первый лист рукописи, отпечатанной на машинке. Перевернув лист, она торопливо написала на нем несколько слов, положила на рукопись.

Как хорошо — кажется, во дворе никого нет.

Но одной встречи все же не удалось избежать.

— Ах, это вы, дорогая! — навстречу ей, неся плетеную корзинку, набитую овощами, шла Елена Петровна, с любопытством поглядывая на Лидин чемодан. — Как вам понравилась моя именинница? Этакий жест премьерши! А ваш благоверный просто очаровал нас всех! Я всегда удивлялась... говорю, бывало, моему Евгению Григорьевичу: «Как это она, такая молодая, красивая, целые месяцы проводит одна, живет затворницей»... А теперь я поняла — любовь!..

И Елена Петровна снова уставилась на чемодан:

— Я тут болтаю, а вы, верно, торопитесь?

— Да... нужно отнести в чистку...

Стояло жаркое воскресное утро, и никто в доме не подозревал, что уже несколько часов идет война...

Приблизившись к воротам, Лида оглянулась, посмотрела на дом, в котором прошла часть ее жизни.

Право же, он был совсем некрасив, этот дом, но белые занавески, развевающиеся в распахнутых окнах, делали его похожим на корабль, готовый пуститься в плавание...

И, словно дополняя эту иллюзию, донесся короткий приглушенный грохот, будто обрушилась на палубу волна...

То упали, свалились с подоконника фанерные щитки — Павел Константинович неудачно приладил их сейчас, чтобы защитить листья папоротника от прямых солнечных лучей.

— Под утро же лег... — шепчет рассерженная Клавдия Кондратьевна и указывает глазами на спящего Сергея. — Сказала — на помойку выброшу, уйдешь завтра на завод — выброшу...

— Некультурная ты женщина! Щитки — не мусор, чтоб на помойку...

Давыдов достал из ящика фланелевую тряпочку, осторожно протер листья папоротника. — Без них листья ожоги получат... —

— «Ожоги»... — ворчит Клавдия Кондратьевна. — Всю бы эту поганую зелень пережгло. Куда ни ступи — горшки да ящики. А пылищи сколько! Спасибо, яблоню не в комнате посадил — во дворе.

Будто вспомнив что-то важное, Давыдов устремляется к двери.

— Куда? — интересуется в коридоре Николай.

— Мать про яблоньку напомнила — не пожглась бы...

А Клавдия Кондратьевна смотрит поверх щитков, как бегут вдали за серым двухэтажным сооружением темно-зеленые вагончики, похожие на игрушечные... Они напомнили о Косте, которого она проводила только вчера. И неясная тревога сжимает материнское сердце.

С шумом проносятся за мостом теперь уже большие вагоны, и Лида, потревоженная гудком, приходит в себя и достает из сумочки деньги.

— Один до Старого Оскола, — говорит она, волнуясь, в окошечко.

И вот она уже идет по перрону, а мимо, задевая ее, бегут обеспокоенные люди, прошла какая-то заплаканная женщина.

Все это Лида и раньше видела на вокзалах, но почему у всех такие необычно сосредоточенные лица, и все торопятся к выходу, хотя ни одного поезда не видно...

— Что это? — громко спрашивает Лида. — Что случилось?

— Война... Дмитрий Федорович, война!..

С трудом переводя дыхание, Сережа дотрагивается до плеча Дмитрия...

— А?.. — Дмитрий сидит уже на диванчике. — Что ты сказал?

У него такой смешной вид, так забавно таращит он заспанные глаза, что Сергей неожиданно для себя улыбается.

— Война, Дмитрий Федорович...

— Катя! — рванул на себя дверь Николай. — Война, Катюша...

Катя, кормившая девочку, быстро прикрыла рукой обнаженную грудь, и в этом привычном жесте стыдливости мелькнуло еще

неосознанное, инстинктивное желание защитить детскую головку, лежащую у ее груди...

А Павел Константинович застыл, согнувшись подле яблони, с ведерком гашеной извести в руках, с кистью. Он только начал белить хрупкий темно-серый стволик, чтобы сохранить его от ночной прохлады и жаркого солнца...

— Сколько людей, — говорит Сергей, стоя у окна. — Я не думал, что в нашем доме живет столько народу.

— Куда же он девался?

— Кто, Дмитрий Федорович? — обернулся Сергей.

Дмитрий неторопливо переставляет стулья, заглядывает за шкаф. — Чемодан, понимаешь, куда-то сгинул...

На столе, на стульях лежат внаброс вещи — рубашки, трусы, носовые платки.

Сергей спросил обеспокоенно:

— А вы уезжаете?..

Дмитрий не ответил. Он увидел лист, на котором темнели карандашные строки: «Может быть, я недостойна тебя, но жить так больше не могу».

Снова и снова вглядываясь в знакомые круглые буквы, он спросил:

— Что ты сказал?

— Вы прямо сейчас?.. В военкомат?

Дмитрий кивнул.

— Видишь ли, Сережа... — он говорит неторопливо, подыскивая слова, — когда знаешь, что надо идти, незачем ждать, пока позовут.

— Да... — сказал Сергей. Он хотел добавить, что тоже пойдет, обязательно пойдет, но сказал совсем другое: — Я в школе последний экзамен сдавал — литературу письменную. Дали три темы: образ Печорина, новые люди по роману Чернышевского «Что делать?» и еще одна, не по произведениям, а так, от себя, — «Ваш любимый герой»... Я и решил, что напишу про вас...

— А ты не спятил? — поинтересовался Дмитрий.

— Ничего я не спятил. Помните, как я к вам сюда шесть лет назад в первый раз пришел? Вы тогда только приехали, я вам гвоздь дал, а вы мне доломит подарили и рассказали, что такое геолог, помните?

— Помню.

— Я решил написать, что для меня герой — это человек, который встает на рассвете, когда все еще спят, и уходит в путь первым, не дожидается, пока позовут. Он идет, и под ногами у него не паркет, не асфальт, а земля, над головой не потолок какой-нибудь облупленный, а небо и облака. Там, где он прошел, потом, может быть, построят завод или даже целый город, а он раньше всех, первый идет и ищет руду, бокситы, нефть — не для себя, для других...

— И ты это написал?

— Попробовал — слова все какие-то не те, и вообще неудобно: еще скажут — занесся под облака... Я и написал про Печорина — «Образ лишнего человека»... Ничего, пятерку поставили...

Дмитрий молчал, и Сергей по-своему истолковал это молчание: — Не мог я такое написать, — полувиновато произнес он. — Вот вам я что угодно могу рассказать, а другие не понимают.

— Да, — сказал Дмитрий, отвечая не столько Сергею, сколько собственным мыслям. — Это очень важно, чтобы тебя понимали. — Он посмотрел на лист бумаги, который все время держал в руках, сложил его вдвое, еще раз сложил и сунул в карман.

Бежит тревожными московскими улицами Лида... «Только бы успеть... Может быть, он уже ушел — он не станет дожидаться повестки... Только бы он не заметил записки... Только бы успеть...».

И Лида бежит, из последних сил таща за собой этот тяжеленный, как проклятие, чемодан, который все-таки жалко бросить.

Рассеянно вслушиваясь в причитания Серафимы, Ксения Николаевна смотрит в окно. Она видит Лиду, пробегающую мимо скамейки, мимо соседей, мимо опрокинутого ведерка — около него белеет на газоне густая лужица извести, похожая сейчас на белую кровь...

Когда Лида, задыхаясь, вбежала в комнату, Дмитрия не было. Она бросилась к рабочему столу — записки тоже не было. Огляделась — рубашки, трусы, носовые платки...

Он вошел с закатанными рукавами, и Лида испуганно смотрела на его спокойное лицо, на мокрые, спутанные после умывания волосы...

Чемодан предательски стоял посреди комнаты, и, хотя Дмитрий, увидевший чемодан, ничего не спросил, она пробормотала:

— Я хотела отдать в чистку...

Дмитрий кивнул, а она, только сейчас ощутив невероятную слабость в ногах, опустилась на стул.

— Ты уходишь? — спросила она, сбрасывая с себя оцепенение.

— Да.

— Сегодня?..

— Да.

— А как же медь... медный блеск?... Ты говорил, что все проверил... все правильно...

Он улыбнулся чуть-чуть грустно, и Лида замолчала. Она встала и, одним махом вытряхнув на тахту все содержимое чемодана — кофточки, платья, всю эту кучу ненужных сейчас пестрых тряпок, — начала складывать в этот же чемодан его вещи, так же, как всегда, когда он уезжал...

Он бросил в чемодан несколько книг и, указывая на полку, сказал:

— Все эти книги... Если Сережа попросит, если ему будет нужно, дашь ему любую.

Она медленно кивнула.

Дмитрий долго смотрел на груду рукописных листов, попробовал было сложить и в нерешительности остановился.

— Я все сложу, спрячу... я все сохраню, Митя... ты не беспокойся...

Теперь он всматривался в ее лицо озабоченно, а Лида продолжала твердить:

— Я все сохраню... не беспокойся... Кончится война, опять будешь работать...

Дмитрий произнес, неестественно улыбаясь:

— Работа... работа... работа...

— Митя! — Лида сделала к нему несколько торопливых шагов. — Ты не должен так... Ты читал записку?

— Записку?..

— Я положила ее на стол, на рукопись... сверху... Молчи, я по глазам пойму.

Лида тревожно посмотрела ему в глаза и произнесла умоляюще:

— Ты ничего не читал... Пойми, Митя, ты ничего не читал...

Выйдя из дому, они увидели уже у ворот Катю, старавшуюся идти в ногу с Николаем. Шофер, сосредоточенный, нахмуренный, нес на руках завернутую в одеяло Майку.

Сзади шли Павел Константинович с чемоданом и Клавдия Кондратьевна.

— Как там Костенька... — тоскливо говорила она. — Наверное, с полдороги вернулся... В часть поехал...

— Да уж... Путевочка пропала.

— Разве я про путевку... Даже не попрощались. — Оглянувшись, она увидела Дмитрия с Лидой. — И поговорить не пришлось...

— Теперь война все скажет... — ответил ей Павел Константинович.

Рядом с Николаем бежал большой черный кот с белыми пятнами.

— Черныш!.. — только сейчас заметил его Николай. — Все понимает. Ну просто человек!

Дмитрий ускорил шаг, и Лиде пришлось почти бежать, чтобы не отстать от мужа. Рюкзак она держала за лямки, как дамскую сумку...

За воротами Дмитрий, которого догнал Сергей, остановился и, как это сделала совсем недавно Лида, оглянулся и посмотрел на дом, в котором прошла часть его жизни, на знакомое окно.

Руки Лиды закрывают окно. Заклеивают его газетными полосками наискосок, неумело налаживают маскировочные шторы.

И эту тревогу, которую рождает зрелище внезапно ослепшего окна, поддерживает сирена.

От группы женщин, напряженно застывших у ворот, отделилась Катя. Судорожно прижимая к себе Майку, она стремительно бежит, не разбирая дороги. Бежит...

— Куда? — кричит Лида, догоняя ее, и крепко хватает Катю за плечи. — Куда ты побежала, дурочка? — выговаривает она уже спокойно и осторожно ведет Катю во двор.

— Устала она, — объясняет подоспевшая Клавдия Кондратьевна и берет на руки Майку. — Вот что делается... Сама хуже бомбы ребенка испугала...

Снова завыла сирена.

— В убежище, товарищи... В убежище, — звучит один и тот же голос на первом этаже, на втором, на третьем.

— В убежище! — громко говорит управдом, стоя перед слегка приоткрытой дверью. И, не дождавшись ответа, заглядывает внутрь.

Гордо выпрямившись, смотрит с портрета высокая женщина в черном. Это не Ксения Николаевна, хотя и похожа... Он знает — это какая-то другая знаменитая актриса, только фамилию все забывает... Но как же

все-таки, слыханное ли дело — уйти в военное время и квартиру не запереть!

Но, опровергая это предположение, из соседней комнаты послышался голос Ксении Николаевны. Но голос был совсем не похож на тот, которым старая актриса здоровалась или сетовала на неисправность центрального отопления...

Управдом робко приоткрыл и ту, вторую, дверь и замер.

— Россия! В злые дни Батыя
Кто, кто монгольскому потопу
Возвел плотину, как не ты?
Чья, в напряженной воле, выя,
За плату рабств, спасла Европу
От Чингиз-хановой пяты?

Боясь пошевельнуться, он смотрел на Ксению Николаевну, которая сейчас была особенно похожа на ту, застывшую на портрете.

Это она, его жилица, ответственный съемщик квартиры номер одиннадцать, произносила слова, полные любви, гордости, разящего гнева. И управдом, торопясь, на цыпочках, вышел за дверь, бормоча какие-то извинения, которых никто, конечно, не мог услышать...

Уже на лестничной площадке его догнала заплаканная Серафима.

— Я хотел насчет убежища...— объяснил он шепотом.

Серафима осторожно прикрыла дверь и вытерла кончиком рукава глаза. — Вчера перед красноармейцами выступала... Успех, знаете, необыкновенный, а сегодня тоже выступает, репетирует...

Управдом надвинул на лоб кепку, сказал, ища сочувствия:

— Ровно месяц война, а в убежище не желают, а если, скажем, массированный налет?..

И словно в ответ рванулся снова уже в вечернее московское небо леденящий душу вой сирены.

Он выгнал людей из остановившегося трамвая, и вместе с другими на мостовой малознакомой темной улицы оказалась и Елена Петровна.

— Граждане... торопитесь... убежище за углом направо...

Идя вслед за каким-то широкоплечим стариком, через плечо которого был надет противогаз, Елена Петровна бормотала:

— Что же это... Что же будет...

— Что же будет... — повторяет она уже в убежище.

Каждый раз, когда сюда проникает отдаленный грохот, сидящий рядом толстяк, втягивая голову в плечи, произносит:

— Вот это бомбочки...

Потом, приходя в себя, он добродушно улыбается и весело подмигивает большеглазой девочке лет шести. Но девочка совсем не улыбается. Она сидит на коленях матери в тщательно отглаженном платье, изумленная, почти не двигаясь, как большая нарядная кукла.

Елена Петровна смотрит на девочку и начинает всхлипывать.

— А вы не волнуйтесь, — успокаивает ее мать девочки.— Ничего не случится с вашей дочкой...

Вмешивается толстяк:

— Надо быть мужественной, гражданочка. А ребенка вашего, поверьте мне, давно уже соседи в убежище отвели...

Цепляясь за руку Сергея, Галя осторожно пробирается по крыше. Они дошли до выступа, в котором устроен ход на чердак, и уселись рядом на ящике с песком. Но сначала Сергей подстелил газету, чтобы не испачкалось в песке Галино платье.

Они были совсем одни. Только небо, военное небо сверкало над ними серебряной чешуей звезд.

Галя сказала:

— Мне ни капельки не страшно. Мне даже кажется, будто нет никакой войны, а звезды так близко... просто хочется рукой потрогать.

И она, привстав, подняла руку, словно и в самом деле хотела дотянуться до звезды.

Было очень тихо, и на всем свете, кроме них двоих и этого неба, казалось, действительно, не было никого и ничего.

— Похоже на лагерь,— нарушила тишину Галя. — Там в лесу тоже темно и тихо. Помнишь? — и она запела:

Взвейтесь кострами, синие ночи,
Мы пионеры, дети рабочих...

Тоненький голос ее окреп:

Близится эра светлых годов,
Клич пионеров — всегда будь готов!..

Галя умолкла, а Сергей спросил:

— Ты в эвакуацию уедешь?

— Мама говорит — надо собираться, папин институт уже эвакуируют, а я никуда не уеду... а ты?

Сергей ответил неохотно:

— Я, когда провожал Дмитрия Федоровича до военкомата, сам зашел... хотел добровольцем... Отец повестку получил, завтра уходит, и я бы с ним... С майором разговаривал.

— С майором?

— Говорит, молод, подрасти еще.

— А ты?

— Я? Говорю — ладно, подрасту.

Галя засмеялась. И странно как-то прозвучал смех здесь, на крыше, под непроглядным военным небом...

— Смешно? — спросил Сергей.

— Я нечаянно... Сережа, ты всегда бери меня с собой на дежурство... будем вместе, ладно?

— Ладно,— едва успел ответить Сергей, и тут все началось. За нарастающим ревом самолетов прокатился чудовищный грохот, суетливо затарахтели зенитки и, будто разбуженные всей этой сумятицей, забегали голубые полосы прожекторов...

— Поймали! — закричал вдруг Сергей. — Ведут... Нет, голубчик, не увернешься...

В самой высокой точке неба голубые лучи выхватили вдруг из тьмы сверкающий силуэт самолета и, словно играя с ним в какую-то непонятную игру, «повели». И вот он уже рухнул вниз, вспыхнув факелом.

Было что-то не только страшное, но и непередаваемо увлекательное в этом зрелище. Время от времени в черном небе вспыхивали гроздьями ракеты, и в их призрачном освещении возникали на мгновенье знакомые очертания улиц, домов, крыш... Потом снова со всех сторон обступала темнота.

Когда, стремительно нарастая, приближался рев фугасной бомбы, казалось, что она летит прямо сюда, на головы Гали и Сергея, и они невольно прижимались тесней к выступу крыши, словно стремясь втиснуться в холодное железо, сделаться неотделимыми от него. Но бомба разрывалась, и снова становилось тихо.

Сергей и Галя уже привыкли к тому, что все бомбы, казалось, летели прямо на них. Поэтому, когда одна бомба разорвалась совсем рядом и их швырнуло в сторону взрывной волной, Галя даже не успела как следует испугаться.

Настоящий, пронзительный страх охватил ее немного спустя, когда, оглядевшись, она увидела, как Сергей, нет, не Сергей — какое-то тело, похожее на него, скатывается по гремящему ребристому склону крыши вниз, к самому краю...

Галя вскрикнула... вскочила... рванулась к нему...

Но близко, в пяти метрах, упала зажигательная бомба.

Галя застыла, беспомощно глядя на Сергея, который продолжал скатываться по крыше на кусок огня — он шипел, дрожал, плевался искрами, стремительно проедая крепкое железо крыши.

Железо накаливалось, становилось прозрачно-розовым, вот-вот превратится в пламя... и тогда бомба рухнет вниз... в чью-то квартиру... и... и...

Галя схватила совок на длинной ручке, прислоненный к ящику с песком, зачерпнула песку, швырнула его на бомбу и, неловко подцепив ее, сбросила вниз, во двор.

Только теперь, обессиленная, измазанная, кинулась она к Сергею. Он лежал совсем недалеко от края крыши, зацепившись за что-то ногами, запрокинув вниз голову.

— Сережка...

Она тормошила его, заглядывала в лицо.

— Сережа... ну, Сережа...

И только когда она, с отчаянием прижав к себе растрепанную голову, заплакала навзрыд, он открыл глаза.

Черное многоглазое небо мрачно подмигивало ему своими звездами, и две из них спустились, приблизились — это же глаза, Галины...

— Лежи, лежи, — радостно, всхлипывая, заговорила Галя.— Сейчас я кого-нибудь позову.

— Вот еще... Сам.

Он приподнялся, сделал несколько неуверенных шагов. И тогда, повинуясь внезапному порыву, Галя подалась вперед, обняла его, поцеловала в губы — холодные, стиснутые.

Оба стояли пораженные, застигнутые врасплох новым, неведомым еще чувством.

Протянув руку, он коснулся дрожащими пальцами ее мокрой щеки. — Ты за меня испугалась, да?

— Да... И за себя тоже. Она так шипела... шипела...

— Галя...

— Не надо сейчас говорить...

Когда они снова взглянули на небо, край его начинал уже светлеть, может быть, потому, что там, за фабричными трубами и мачтами, вздымалось зарево пожара.

— Горит! — вскрикнул вдруг Сергей. — Кремль горит!

— Попали? — замирая от ужаса, спросила Галя.

Они долго всматривались в посветлевшее небо.

— Наверно, не Кремль, а просто поблизости...— сказала Галя.

— Наверно, — поддержал Сергей. — Кончится тревога, пойдем посмотрим...

— Пойдем...

А рассвет между тем разгорался все ярче, и лежащий внизу, как на ладони, военный город казался необыкновенно прекрасным.

— Не нашла? — спросил Павел Константинович.

Клавдия Кондратьевна присела на край кровати.

— Как в эту самозащиту стал бегать — разве найдешь...

— Ты тут не прижимай его, мать... Пускай бегает, силенка в нем бунтует.

Давыдов только что окончил бритье и, аккуратно вытерев бритвенный прибор, положил его в чемодан, поверх сложенного вдвое пиджака и коробки папирос. — Вроде все...

Он извлек из ящика фланелевую тряпочку и, как всегда, начал не спеша протирать развесистые листья папоротника, серебристые листья бегонии. Наверное, это маленькое, но такое обычное, хорошо знакомое дело помогало ему собраться с мыслями и обрести то душевное спокойствие, без которого нельзя было начать прощание.

Прощаться он стал торопливо: хотел успеть сказать все главное, пока удерживает жена слезы:

— Катю с Майечкой проводишь — сообщишь, когда узнаешь, адрес... Свой пришлю — только прибуду... За деньгами в цех сходи — Кате перешлешь. Зелень холодной водой не поливай — корни загниют... С начала октября поменьше поливай...

Клавдия Кондратьевна сказала с наигранной бодростью:

— Сам в октябре поливать будешь...

— И я так думаю, Клаша... А теперь прости, если что не так делал...

Клавдия Кондратьевна крепилась, крепилась, а тут не выдержала — заплакала. Он швырнул тряпочку на пол, сдвинул брови.

— Позови Катерину. Сергей, как придет, пускай на сборный пункт сходит. Я там буду. А во двор со мной не выходите.

— Скажешь еще... — возмутилась она, глотая слезы.

— Говорю, не выходите!— угрожающе потребовал он.

Может быть, впервые за десятки лет услышала Клавдия Кондратьевна властный голос мужа. Удивленная, она перестала плакать и кивнула, соглашаясь.

Задержался на минуту у пятисучковой яблоньки Давыдов, снаряженный в дальний путь. Нагнувшись, погладил ладонью...

Пошел.

Приложив к губам платок, стояла в окне четвертого этажа Клавдия Кондратьевна, а сзади выглядывала поднятая невидимыми Катиными руками Майка, беззвучно смеялась.

Что ей до того, что ушел — и неизвестно вернется ли — дед, что металась внизу по двору обезумевшая от страха за дочь Елена Петровна.

— Видать не видала, — отвечает белоглазая, — а слыхала, будто Галя ваша ночью на крыше дежурила...

— На крыше?! — глаза у Елены Петровны округлились.

— А на крышу бомба упала, — радостно сообщает подвернувшийся мальчишка. — Как бабахнет! Ее оттуда во двор скинули и песком засыпали. Вот тут...

Елена Петровна смотрит на небольшой холмик испуганными глазами, полными слез.

Вдыхая свежий утренний воздух, Галя и Сергей идут пустынными улицами, и только изредка попадающийся ранний прохожий взглянет с легким недоумением на платье девушки, густо покрытое черными, бурыми пятнами,— путешествие по крыше дало себя знать.

Кажется, только сейчас обратила внимание на свое платье Галя и остановилась на минутку: пожалуй, неудобно ходить по улицам в таком виде. Но тут же успокоилась и махнула рукой.

— Ничего... A la guerre comme à la guerre.

— Чего? — не понял Сергей.

— А ля герр ком а ля герр, — четко произнесла Галя, — французская поговорка: «На войне как на войне». Мама всегда это говорила, когда мы переезжали на дачу или когда генеральная уборка, в общем, когда беспорядок в доме, понимаешь?

— Понимаю...

Оставив позади Александровский сад, они вышли наконец на Красную площадь. Даже аляповатые маскировочные полосы не в силах были обезобразить кирпичную стену с высокими зубцами...

— Цело! Все цело! — радостно воскликнул Сергей, еще и еще раз оглядывая древнюю стену, матово-красные плиты мавзолея, храм Василия Блаженного...

— Я же говорила... — шепчет Галя. — Поедем, Сережа, на трамвае... Там, наверно, мама переживает...

— Теперь все! — говорит заплаканная Елена Петровна и обнимает Галю, гладит ее лицо, снова обнимает. — Все, все, все... Никаких крыш, никаких бомбежек. Эвакуироваться — и как можно скорей!..

— А я не поеду, — не менее решительно произносит Галя и, отстраняясь, смотрит прямо в глаза матери. — Никуда, понимаешь, никуда я не поеду!..

Галя сидит на диване в сером шерстяном свитере и безучастно смотрит на мать, на отца — торопливо, в тяжелом молчании увязывают они последние тюки, чемоданы, свертки... И хотя сейчас полдень и шторы подняты, в комнате сумрачно: с утра шел холодный, готовый вот-вот посыпаться снегом октябрьский дождь.

Волынский незаметно увлекает Елену Петровну в коридор.

— Но это возмутительно, Леля... — шепчет он. — Кого ты из нее воспитала?.. Сидит, как принцесса, а мы тут надрываемся...

— Тише... — испуганно машет руками на мужа Елена Петровна, — хорошо, что хоть сидит... Я неделю проплакала, пока она согласилась ехать, а ты уже забыл? Открой — стучат...

Не меняя позы, Галя прислушалась к стуку.

— Ах, это вы, Лидочка, — донесся из коридора голос матери.

— Зашла проститься, — это голос Лидии Ивановны.

— Да вы заходите... — это папин голос.

— Спасибо, Евгений Григорьевич, тороплюсь: надо помочь собраться Кате... Вы уж там, пожалуйста, присмотрите за Катей в дороге... тяжело ей с ребенком...

— Понимаю... С удовольствием, дорогая Лидия Ивановна, да ведь я еще не еду — только провожаю, у меня оборудование не отправлено... А Леля, вы знаете, сама беспомощный человек...

Галя морщится, опускает голову.

— Да вы не волнуйтесь, Лидочка, — слышит она успокаивающий голос матери. — Присмотрю я за вашей Катей и за сыночком ее присмотрю...

— У Кати девочка... — доносится голос Лидии Ивановны, — Майечка...

Подрагивают схваченные октябрьской прохладой пожелтевшие яблоневые листья. Многие из них, пересохшие, лишенные жизненной силы, лежат на земле. Но сейчас уже можно разглядеть новые отростки на подросшей яблоньке,— не зеленые, а пепельные, седоватые... И хотя кое-где пытаются они еще спрятаться за поредевшей листвой, если приглядеться — увидишь. А из листяных пазух выглядывают терпеливые почки — долго ждать им еще счастливого времени, пока распустятся цветком...

Почти наезжают на яблоньку, останавливаются два залепленные грязью колеса. В легковой машине сидит Катя, на руках которой спит завернутая в толстое одеяло Майка.

Пофыркивает на легковесного сородича грузовик, нагруженный доверху чемоданами и узлами. Вокруг него, не замечая соседей, озабоченно снует Волынский.

Наклонившись к окошечку машины, Клавдия Кондратьевна торопливо шепчет Кате какие-то последние напутствия и, кажется, совсем не слышит того, что говорит стоящая рядом Елена Петровна:

— ...Но, Лидочка, вы же не артиллерист, не сапер, даже не медсестра, а просто женщина, такая же, как и я. Поедемте, а?..

— Спасибо, Елена Петровна, — отвечает негромко Лида.

— Леля, садись! — командует Волынский. — А где же Галя?

Нервно оглядевшись, он пронзительно кричит на весь двор:

— Галя!

— Галочка! — вторит Елена Петровна.

— Она, кажется, у Ксении Николаевны,— сообщает Лида.

— Опять эта Ксения Николаевна! — говорит в сердцах Елена Петровна. — Вы поверите, Лидочка, она за эту старуху готова отдать и отца, и мать, и все на свете!

Галя идет не спеша и все время оглядывается, как будто ищет кого-то.

— Садись, доченька! — торопит Елена Петровна.

— Сейчас, мама... — Галя смотрит вопрошающе на Клавдию Кондратьевну и снова оглядывается...

— С утра куда-то ушел... — догадалась Клавдия Кондратьевна и привлекла к себе Галю. — Не сказал куда... Я передам, скажу... езжай, с богом...

«Военный комиссариат Киевского района». Это вывеска. А рядом — массивная, обитая кожей дверь, из которой выходит сейчас Сергей. На лице его гордость и ликование бродят вперемежку с растерянностью. Как обидно: никого около военкомата нет, а ему именно сейчас, в эту секунду хочется невзначай поделиться с кем-нибудь, рассказать, что его... Но почему никого нет? А, вон долговязый парень в сером костюме, похожий на студента, расхаживает — три шага вперед, три шага назад. Конечно, он тоже пришел проситься на фронт, а его не берут...

— Ну, как? — дружелюбно спрашивает Сергей, подходя к парню в сером костюме.

— А вот так...— неопределенно отвечает парень, и, вглядевшись в его лицо, Сергей узнает Галиного знакомого — Игоря...

Игорь его тоже узнал и дружелюбно протянул руку.

— А-а... Привет...

Сейчас он не вызывает в Сергее прежней неприязни.

— Мне завтра на сборный пункт. — Сергей вынимает из кармана зеленоватый листок, — в четырнадцать ноль-ноль. Явиться, имея при себе...

Игорь слушает рассеянно, поглядывая все время на противоположную сторону улицы, но Сергей не замечает этого.

— Симпатичный майор... Три месяца назад говорил «подрасти»... А сейчас — ни звука, «защищай, говорит, Москву»... руку пожал... А ты — к майору или прямо к комиссару?

— Я?..

Игорь озадачен.

— Я бы рад, но меня... пока никто не вызывал... Ожидаю одну синьорину... Видишь— вон, напротив — вывеска? Как это ни странно, она работает в столовой. Она меня...

— Сволочь! — прерывает в бешенстве Сергей; захлебываясь невыговоренными обидными словами, он зашагал в сторону, почти бежит.

Взметнулся фонтан грязи, поднятый колесами грузовика. Отскочили в сторону Клавдия Кондратьевна и Лида.

Проводив глазами скрывшуюся за воротами машину, Лида робко подняла взгляд на Клавдию Кондратьевну, но лицо соседки осталось непроницаемым.

— Галя! — Сергей нажимает нетерпеливо кнопку — раз, другой, третий... Стучит в дверь. — Галя!

— Уехали Волынские, эвакуировались, — раздается раздраженный женский голос, и дверь на противоположной стороне лестничной площадки открывается.

— Ты?.. А я думала...

Заспанная женщина, часто сидевшая на скамейке во дворе, с любопытством оглядела Сергея.

— Все? — спросил он.— И Галя... тоже уехала?

— А то как же? В Самарканде бомбы не валятся...

Захлопнулась дверь, а Сергей остался стоять на площадке, словно оглушенный:

— А говорила? «Не поеду! Никуда не поеду». Эх... синьорина!..

— А вы не уедете из Москвы?

Лида смотрит на плоский, тщательно завернутый ящичек, который зажат в руках Сергея.

— Не уеду...

— Точно не уедете?

— Точно.

— Тогда спрячьте, пожалуйста...

Сергей протягивает ящичек.

— Что это?

— Помните, Дмитрий Федорович мне все камни дарил, минералы, из каждой экспедиции привозил... Вдруг мама к Кате уедет... чужих вселят... А у вас сохранится...

— Я сохраню, Сережа... Ты не беспокойся.

Прижимая ящичек, как ребенка, к груди, она обводила глазами комнату.— Вот тут его книги, рукописи... Если тебе что-нибудь нужно — ты возьми... не стесняйся, бери хоть сейчас. Ах, ну да... сейчас тебе, конечно, не нужно. А твоя коллекция будет стоять на столе, вот тут... рядом с рукописью. А приедешь ты, и он придет... тогда...

Она отвернулась.

— Лидия Ивановна...— испугался Сережа,— вы так и не получили письма?

— Нет, Сережа... ни одного...— Сейчас она смотрела на него жалостливо, как мать:

— Я сохраню... Ты не волнуйся... А как же мама отпустила тебя?

Сергей отвел глаза в сторону.

— Она еще не знает...

— Не знает?..

— Не пущу! — закричала натужно Клавдия Кондратьевна и, бросив ушанку в шкаф, стала его поспешно запирать.

Она долго не могла вытащить ключ — видно, перекрутила, повернула не так и, продолжая возиться у шкафа, все повторяла:

— Не пущу... Отец пишет: «Смотри за матерью», а ты?... Учиться не хочешь — кто ж тебя неволит? На завод поступи...

Сергей по-отцовски сдвинул брови.

— Никуда я, мама, не поступлю.

— А повестку верни... Я верну... Я пойду... Товарищ начальник, скажу, все скажу, ушли... Зачем же последнего...

И она даже не слушала — выхватила из рук Сергея сложенную вдвое рубашку, скомкала, бросила в ящик и пальто скрутила, сунула в ящик. А сама прижалась спиной к шкафу.

— Все замкну... Ничего не дам...

Сжав руками голову, Лида сидит перед плоским ящичком, крышка которого сейчас приподнята, не отрывает глаз от многоцветного мерцания кристаллов...

Робко вползает рассвет в комнату, где давно уже, забыв о сне, разговаривают двое — мать и сын. Кутаясь в платок, Клавдия Кондратьевна примостилась на краешке Сережиной кровати:

— Хоть мы, Сереженька, с отцом в церкви венчанные, но раньше я в бога не верила. А сейчас — стала... Трудно мне, сынок, а ты и вовсе убить меня хочешь...

Сергей приподнялся, взял руку матери, сжал ее пальцы — они были совсем холодные.

— Мама, я тебя не просто люблю, я тебя очень уважаю... А если пальто, шапку не дашь — так пойду.

Клавдия Кондратьевна грубо отняла руку, дошла до шкафа, открыла ящик и стала молча бросать на кровать пальто, шапку, рубашку, полотенце.

Кто-то тяжело поднимается по лестнице, остановится, постучит о ступеньку — видно, прилипший снег сбрасывает, и снова поднимается. Клавдия Кондратьевна тревожно прислушивается.

— Почта!

Теперь Клавдия Кондратьевна уже бежит к двери.

Круглолицая, совсем молоденькая девушка в старом полушубке и подшитых валенках подула на пальцы и достала из сумки письмо.

Девушка терпеливо ждет, пока Клавдия Кондратьевна прочитывает первые строки.

— А теперь распишитесь, вот тут, за заказное...

Клавдия Кондратьевна взглянула на огрызок карандаша.

— Что же вы сразу-то не сказали?

Девушка объясняет неохотно:

— Бывает, начнут читать и надо соседей звать, а то и скорую помощь... Второй год война идет, письма всякие бывают...

Сбегая по лестнице, девушка с сумкой поравнялась с поднимающейся Лидой.

— Вам — ничего.

Ухватившись за перила, царапая дерево ногтями, Лида смотрит, как движется вниз, исчезает за поворотом лестницы старый полушубок.

Кто говорит, что судьба — это богиня, перерезающая своими ножницами нити человеческих жизней? Нет, судьба ходит по этажам в полушубке и подшитых валенках, и в руках у нее не ножницы, а сумка, доверху набитая радостью и горем. Больше, конечно, горем.

— Ой, что вы!..— восклицает девушка с сумкой и бросается к Клавдии Кондратьевне, которая привалилась к стене.

Маленькие, красные с мороза руки поддержали Давыдову, помогли ей сесть на стул, подняли с пола клочок бумаги.

— Живой же! — восклицает девушка, пробежав глазами первые строки письма.

— Нога... — тихо говорит Клавдия Кондратьевна, и губы у нее совсем белые.— Костенька... Как же без ноги...

— Нога — что... Главное, живой...

Дверь Лидиной комнаты плотно прикрыта.

Как хорошо, что на этот раз Лида не смотрит просяще на девушку с сумкой. Не смотрит потому, что спит.

Она заснула, сидя за рабочим столом Дмитрия, с недовязанной серой варежкой в руках. А на столе рядом с рукописями и книгами лежат, разбросаны парами, большие серые варежки. Много их, десятки...

Пускай поспит...

Не легко подниматься на четвертый этаж с охапкой дров женщине, которой под шестьдесят.

И немудрено, что Клавдию Кондратьевну обгоняет вскоре какой-то военный.

Она даже позвать его не сумела — только прислонилась к перилам и еще крепче прижала к груди дрова.

А он, видно, почувствовал: обернулся и, смешно перепрыгивая через ступеньки, сбежал к ней, обнял, взял с ее рук ношу.

Выпало тощее поленце, и Клавдия Кондратьевна, не сводя глаз с сына, нашарила поленце рукой, подняла:

— Сереженька...

— Что, мама?

— Где ж ты был?

— Под Курском, мама...

Так и поднимались они вдвоем по лестнице — старая женщина в темном платке, бережно несущая тощее поленце, и юноша в военной шинели с охапкой дров в руках.

— Дал бы мне... шинель измараешь.

— Этим, мама, не измараешь.

Потом они сидели в кухне — здесь было все же теплей, и Клавдия Кондратьевна все подливала в тарелку супу — хоть и постный, а все же домашний.

— Вот она война... Сын приехал, а угостить нечем... Карточка-то у меня иждивенская... Слово какое придумали — иждивенка...

Сергей взглянул на тоненько-тоненько нарезанные ломтики черного хлеба и вспомнил.

— Мама! Да ведь у меня...

Он торопливо вытащил из вещевого мешка две буханки хлеба, банку свиной тушенки, какие-то пакетики...

— Надолго, сынок?

— На двое суток. Часть наша переформировывается, вот и отпустил капитан.

— Ты бы, Сережа, осторожнее был около этого... орудия твоего.

— У нас, мама, из всего личного состава батареи только старший сержант получил ранение.

— Куда ж его?

— В ногу.

— Как же Костя теперь без ноги...

Они помолчали.

— Мама, Волынские все еще в эвакуации?

— В эвакуации, Сереженька. Как пришло это письмо из госпиталя, так и обмерла... Ох, и голова у меня стала, сынок...— сказала она вдруг почти радостно. — Галя-то ведь тут... Вторую неделю как приехала.

Они пробирались в темноте по коридору, заставленному какими-то корзинами, ящиками, коробками.

— Осторожно, Сережа, здесь темно, лампочка перегорела, — сказала Галя.

В комнате было светлей — хотя на окне висело вместо маскировочной шторы старое покрывало, дневной свет все же просачивался сквозь редкую ткань. Он освещал край оконной рамы, неубранную кровать в углу, такую знакомую и все же чем-то незнакомую Галину фигуру.

На ней был стеганый ватник и платок — эту грубую одежду носили во время войны почти все женщины — старые и молодые, и она делала их похожими друг на друга, почти одинаковыми.

— Ты не раздевайся, Сережа. Холодно, а дров у меня нет... — сказала Галя, словно извиняясь за свой вид.

Сергей не ответил, он только смотрел и смотрел на нее, пытаясь увидеть наконец в этой неуклюжей оболочке свою прежнюю Галю. Он смотрел, и невольно руки его сами обняли Галю, сами, словно помимо его воли, стянули с ее головы тяжелый платок, и знакомые светлые волосы показались из-под платка, рассыпались, ожили. Он гладил эти волосы, гладил ее лицо, и вот его руки, неопытные, неумелые, но уже не мальчишеские, а мужские руки, отбросив прочь платок, расстегнули, путаясь в петлях, пуговицы ватника, легли на ее плечи, на грудь.

— Тебе не холодно?..

— Нет... — молча, одними глазами ответила Галя. И, наверное, совсем уже близко было то, чего он так хотел, но вдруг в Галиных глазах что-то мелькнуло, задрожало, и Сергей понял, что ей страшно. Он отодвинулся, подошел к зашторенному окну и одним сильным движением сдернул покрывало.

Холодный свет снежного дня хлынул в комнату, с беспощадной ясностью обнажив темные, потрескавшиеся, заиндевевшие по

углам стены, толстый слой пыли, лежащий на всем.

— Значит, одна живешь, — сказал Сергей, оглядывая еще раз комнату, — как же это Елена Петровна тебя отпустила?

Но Галя не отвечала, и вдруг Сергей увидел, что она медленно опускается, клонится вниз, так медленно, что он успел перебежать через комнату, подхватить Галю и перенести ее на диван. Он смотрел на ее неподвижное лицо и не знал, что делать.

— Ты не беспокойся, Сережа, — едва расслышал он, — уже прошло, просто голова закружилась...

И Сергей понял все.

— Я сейчас, ты минуточку, одну минуточку подожди... — с отчаянием проговорил он, как будто Галя могла сейчас куда-нибудь уйти, и стремительно выбежал из комнаты.

Клавдия Кондратьевна ничего не успела сказать, только оторопело моргнула, когда Сергей, вбежав в кухню, открыл стенной шкафчик, схватил буханку хлеба, несколько пакетиков и умчался обратно.

— Вот, здесь хлеб, и сало, и сахар, ты, пожалуйста, кушай...

Он еще не успел отдышаться от быстрого бега.

— Только ты лежи, лежи, я дам тебе...

Что может быть чудовищней бутерброда, который он приготовил для Гали? Толстенный кусок хлеба — во всю буханку — и сверху кусок сала.

— А тебе? — спросила она.

— Я только что ел, меня мама кормила.

— Вкусно, — сказала она с набитым ртом. — Расскажи еще про свою батарею...

— Ты ешь, ешь... — и Сергей сделал еще один бутерброд, но Галя отвела его руку, встала, порылась в буфете и, расстелив на пыльном столе чистую салфетку, аккуратно разложила продукты, принесенные Сергеем, и еще что-то...

— Что это? — удивленно спросил Сергей.

И в самом деле — было странно видеть рядом с буханкой черного хлеба, банкой консервов и продолговатой солдатской манеркой плоды с нежным золотистым румянцем, казалось, хранящие в себе солнечное тепло.

— Это урюк и курага, — сказала Галя,— я из Самарканда привезла, ешь, Сережа.

Дотронувшись до кураги, Сергей задумчиво провел пальцем на столе, покрытом густой пылью, длинную узкую дорогу. Дойдя до края стола, она слилась с тропкой, протоптанной далеко, за окном, среди пухлых сугробов сверкающего снега.

— ...Самарканд — чудесный город,—говорила в эту минуту Галя. — Древние мечети, а небо синее-синее. Ишаки и верблюды по улицам ходят. Но мне каждую ночь снилась Москва... Мама хотела со мной ехать, но одна я могла как-то проскочить без пропуска, а вдвоем нас бы задержали...

— Но как же мама все-таки отпустила тебя?

— Она дала мне кучу продуктов и письмо... Продукты остались в поезде, я из него выскочила, когда проверяли документы, успела схватить только мешочек с сушеными фруктами, а письмо...

«...И к тому же надо поступать в институт. Театрального здесь нет, а в педагогический она не хочет. Словом, дорогая Ксения Николаевна, я надеюсь, что вы приютите Галю на первое время. Она привезет продукты, а вашей Серафиме я, конечно, заплачу за хлопоты. Простите, что я докучаю вам такой прозой, я знаю, как вы далеки от всего этого...».

Отложив в сторону письмо, которое она только что читала вслух, Ксения Николаевна сняла очки и, помешав ложкой в кастрюльке, сняла ее с печки:

— Ешь кашу.

— Что вы, Ксения Николаевна, я не хочу,— запротестовала Галя.

— Не притворяйся, — повелительно сказала Ксения Николаевна, и Гале оставалось только повиноваться.

— Видишь ли, я научилась превосходно варить с тех пор, как отослала в деревню Серафиму. Она совершенно не выносит бомбежек и докучала мне своими стонами. Ну, вот... Так что платить за хлопоты придется не Серафиме, а мне.

Галя покраснела до корней волос.

— Но ведь меня не было больше месяца,— спохватилась Ксения Николаевна.— Как же ты тут жила?

— Сначала плохо, — глядя в глаза Ксении Николаевне, ответила Галя. — Главное, холодно... Я с самого начала решила, что жить у вас не буду и письмо не отдам. Зашла бы я к вам обязательно. Но встретила сразу управдома, он сказал, что вы уехали

на Северный флот организовывать театр. — Галя улыбнулась. — Он когда говорил, так гордился, будто это он сам уехал на Северный флот...

На стене, чуть пониже портрета Ермоловой, висела матросская бескозырка. Ксения Николаевна сняла ее, расправила примятые ленты.

— Ты будешь жить у меня и не думай возражать, так как я сейчас — почетный краснофлотец.

Она повесила бескозырку на прежнее место и сказала совсем серьезно:

— Ты, кажется, забыла, что я народная артистка и что мне полагаются разные дополнительные блага. Вот эти блага, так же как и хлопоты, мы разделим поровну.

— У меня теперь тоже будут блага, — с достоинством заявила Галя. — Я тоже буду получать рабочую карточку.

— Ты поступила на фабрику?

— На завод, Ксения Николаевна, где Сережин папа работал.

— Что же ты сразу не сказала? Как же там? Трудно?

— Ничего, Ксения Николаевна, я привыкну.

— А институт?

Галя смутилась:

— Постараюсь готовиться, Ксения Николаевна.

— Да... Ты, конечно, не занималась дикцией?..

— Не занималась...

— Плохо. Очень плохо. Мы продолжим.

— Когда? — почти со страхом спросила Галя.

— Сейчас. Ты не забыла последнее упражнение?

Галя набрала воздух в легкие, широко раздвинула губы:

— «От топота копыт пыль по полю летит, от топота копыт пыль...»

Она замолчала и взглянула виновато на Ксению Николаевну.

— Не могу...

— Почему?!

Галя смотрела на бескозырку, висевшую на стене:

— Как-то стыдно сейчас этим заниматься...

...Медленно, очень медленно начинается зимний рассвет. А когда еще окна зашторены — никак не поймешь, продолжается ли ночь или уже наступило утро.

Галя лежит на широком диване, подложив обе руки под голову. Не спится...

Стараясь не шуметь, она встала, оделась.

— Ты напрасно крадешься, как мышь, — раздался голос Ксении Николаевны. — Я все равно не сплю. Оденься теплей — сегодня опять мороз...

Когда Галя вышла на улицу, было в самом деле очень холодно и почти совсем темно; только снег — верно, шел он, не переставая, всю ночь — светился в полумгле. И эта темнота, казалось, еще больше увеличивала холод.

Чтобы согреться, девушка пошла быстрее. Пронеслась с затемненными фарами машина. Хмурые, закутанные люди попадались навстречу Гале, молча шли рядом с ней, торопясь к своим заводам, магазинам, госпиталям, и при взгляде на них у Гали становилось теплее на душе — вместе со всеми, так же, как и все, она выполняла свой долг. Лицо женщины в сером платке показалось знакомым.

— Лидия Ивановна! — окликнула Галя.

— Галочка... И мама приехала?

— Нет. Я одна...

Они стояли у сиреневого фонаря, и может быть, поэтому лицо соседки казалось Гале особенно измученным.

— Я в госпитале теперь... Двое суток отдежурила. Думала, по дороге засну... А ты что в такую рань?

— На завод...

— А-а...

— Сережа жалел, что не застал вас.

Неподвижное Лидино лицо внезапно ожило.

— Сережа был? Где он?

— Его отпустили только на двое суток.

— Уже уехал? Так быстро?

Галя кивнула.

— Как же так... — Лида взяла ее под руку. — Он хороший. Береги его, Галочка...

— Да... Лидия Ивановна, что пишет Дмитрий Федорович? Сережа тоже спрашивал, а я не знала...

— Пропал без вести...

Снежные кристаллики закружились, заметались. Теперь их больше, много больше. Они надвинулись белой стеной и скрыли за собой две женские фигуры.

...И уже не снег падает на землю, а веселая весенняя капель.

Солнце щедро заливает двор. На скамеечке, наслаждаясь первым весенним теплом, сидят три соседки. На веревке, протянутой от столба к пожарной лестнице, висит чье-то бельишко, и шальной ветер надувает его парусом, швыряет из стороны в сторону.

Из подъезда выбежала Лида, остановилась в дверях, щурясь от пронзительного солнечного света.

— Чтой-то вы больно легко оделись, Лидочка, — заметила низенькая добродушная толстушка, когда Лида, неся сухое белье, поравнялась со скамейкой.— Ветер холодный, недолго и простыть.

— Мне не холодно.

— Как там Дмитрий Федорович воюет? — вступила в разговор белоглазая.

Безотчетное оживление, вызванное этим ярким весенним днем, сразу же оставило Лиду.

Она ничего не ответила.

— Да ты не печалься, дочка, — сказала толстушка, — всяко бывает, вон Спиридоновым на сына похоронку прислали, а он взял, да и сам объявился.

— Всяко бывает, — подхватила белоглазая, — бывает, жена писем ждет, плачет, думает — убили, а он там фронтовую завел...

Не глядя на Лиду, вступила в разговор Клавдия Кондратьевна:

— Когда мужчина на фронте что себе позволит — такое понять можно: он смерть около себя видит... А ежели жена, мужа не дождавшись...

Руки Лиды беспомощно опустились, и белые, чисто выстиранные салфетки, рубашки, кофточки скользнули вниз и шлепнулись на мокрую землю, в грязь.

Только сейчас Лида ощутила, как холодно на весеннем ветру ее непокрытой голове и обнаженным выше локтя рукам. Потом она медленно стерла грязное пятно со лба, подняла белье и пошла...

У себя в комнате Лида с размаху швырнула запачканное белье на пол, упала ничком на тахту. Но лежала недолго. А когда встала, глаза были сухие, злые.

Она подошла к окну. Маячили внизу, на скамейке около лужи смешные фигурки соседок, а на веревке развевались простыни, которые она еще не успела снять. Лида выполоскала белье на кухне, выжала, спустилась во двор и, стараясь не смотреть в сторону скамейки, развесила вновь.

С трамвая, подъехавшего к остановке неподалеку от дома, сошли двое — девушка в форме медицинской сестры ловко поддерживала молодого военного, явно не привыкшего еще к своим костылям.

— Куда ж теперь — направо, налево?

— Никуда, — ответил, обернувшись, военный, и мы узнали в нем Костю. — Сам доберусь.

— Никак нельзя, — улыбнулась девушка, — я обязана лично домой доставить.

— Лично... Дом-то мой — вон он! — И Костя указал концом костыля. — Говорю сам,— значит сам.

— Как же теперь... — девушка растерянно смотрела на него, — Костя... Как же...

Опираясь на костыли, он неловко протянул ей руку.

— Прощай, Наташа, спасибо тебе за все.

— Прощай?.. Вот ты какой... — она заплакала. — В госпитале все вы небось холостые...

— Нет у меня жены. Не плачь, дура, говорю — нету!

— Не знаю, кто она тебе — жена или не жена!.. — почти крикнула девушка. — Только я ни на что не глядела, а как она еще тебя встретит...

Он зашагал, тяжело переваливаясь, а девушка осталась стоять на тротуаре. Взгляд ее обратился к дому, скользнул по этажам...

— Костя! Товарищ капитан! — рванулась она вдогонку. — А на каком этаже...

— На первом, — буркнул, не оборачиваясь, Костя.

И вот он отсчитывает одну за другой ступени своего «первого» этажа. Казалось, вот-вот сорвется, грохнется вниз, считая спиной эти проклятые ступени, хотелось схватиться за перила, но мешали костыли. Он взял один костыль под мышку, придерживая локтем, чтобы свободной рукой можно было держаться за перила.

Еще шаг, еще ступенька и опять шаг... Сначала он боялся кого-нибудь встретить, но потом был бы рад, если бы кто-нибудь появился. Хлопнула наверху дверь. Шаги. Кто-то быстро спускался вниз. Хорошо... Мелькнула на повороте лестницы женская фигура и ноги, с непостижимой, невероятной легкостью переступавшие со ступеньки на сту-

пеньку. Еще поворот, и взгляды Кости и Лиды встретились...

Мучительным усилием всего тела Костя попытался выпрямиться, принять более свободную позу, но костыль, зажатый локтем левой руки, выскользнул, покатился вниз... Костя попытался схватить его, и вот уже второй костыль летит вниз, громыхая по лестнице, и ничего не остается делать — только вцепиться обеими руками в перила и ждать...

Лида вернулась, неся костыли, Костя взял их, но руку, которая приблизилась, чтобы поддержать его, отвел.

— Сам.

И Лида осталась стоять на месте, провожая его взглядом. А когда он скрылся за поворотом, сделала несколько шагов вверх, чтобы еще видеть его и, если понадобится, помочь.

Она слышала удаляющийся стук костылей, слышала, как он нетерпеливо стучал в дверь, как коротко, заглушенно вскрикнула Клавдия Кондратьевна... И тогда, резко повернувшись, Лида начала быстро спускаться по лестнице.

У ворот ее остановила Галя.

— А я к вам шла... Поздравьте меня, Лидия Ивановна.

— Да...

— Уезжаю сегодня.

— Понятно... — Лида подняла на нее глаза, и Галя поняла, что эта взволнованная женщина не слышала ее слов.

— Я говорю — поздравьте меня, Лидия Ивановна...

— Приняли в театральный институт?

— Не в институт... Сегодня уезжаю медицинской сестрой... в двадцать два ноль пять...

— И ты?..

— Лидия Ивановна... Если увидите в моих дверях конверт — Сережа должен адрес прислать... он не знал, что я тоже... Я пришлю вам свой адрес, а вы мне, пожалуйста, пришлите его письмо, хорошо, Лидия Ивановна?

— Хорошо, Галочка...

Они обнялись, и Лида осталась одна.

— Копилка...— пробормотала она. — Я не жалуюсь, Митя... Я всей душой. Но если б ты знал, как это трудно быть копилкой для чужих радостей, для чужих надежд...

Галя стояла на пороге комнаты, той самой комнаты, где два года назад люди, не подозревавшие о том, какие они счастливые, праздновали ее шестнадцатилетие.

Она посмотрела на фотопортреты, смахнула пыль с первого — возникло оживленное личико четырехлетней девочки с большим бантом в волосах, и тихо зазвучал голос Елены Петровны: «Здесь нам целых четыре года...». Вытерла пыль с другого портрета, и вновь зазвучали слова Елены Петровны, произнесенные два года назад: «А здесь Галочке десять лет, уже пионерка...».

Наконец, последний портрет — шестнадцатилетняя девушка-подросток в белом платье... И снова голос матери: «Вот ты уже какая большая выросла, доченька. Совсем взрослая...».

Когда, готовясь начать новую, неведомую еще, большую жизнь, остаешься наедине со своим коротким прошлым, оказывается, что вещи, даже самые простые, умеют говорить. Вот портреты Гали, любовно собранные и развешанные руками матери, вот обеденный стол, буфет с посудой: «Проголодалась, дочка? Скорее мой руки, я приготовила блинчики с вареньем, твои любимые...».

Галя вошла в соседнюю комнату. Здесь она спала, читала, готовила уроки. Как это было давно!..

Вот ее кровать, письменный столик, книжный шкаф, две одинаковые толстые книги — «Дон Кихот»... Полка с безделушками... Оголенный матрац на кровати без покрывала и подушек напоминает о том, что хозяйка давно оставила комнату, а на полу валяются какие-то свертки, книги...

Галя подняла потрепанную книжку, открыла ее. Мягкий, укоризненный слышен голос Елены Петровны: «Опять читала до двух часов ночи?..»

Галя еще раз взглянула на оголенный матрац, на захламленный пол, на пыльную поверхность письменного стола и, засучив рукава, с шумом распахнула окно...

Вот уже в комнате хорошо и чисто, все вещи поставлены на свои места, кровать застелена старым покрывалом... И снова, теперь совсем тихо, звучит голос матери: «Ты устала, Галочка, ляг отдохни хоть немножко...».

Галя нерешительно подходит к кровати. Она совсем не собирается спать, только немножко полежит и встанет, но веки как-то сами собой слипаются.

Она заснула в случайной, неудобной позе, рука свесилась с кровати, на руке часы. Дви-

жется, движется стрелка, и начинает казаться, что теплый домашний мир, принявший в свои объятия Галю, уже не выпустит ее, что она проспит, опоздает...

Одетая, совсем готовая, собранная, Галя стоит на пороге, окидывая комнату последним, прощальным взглядом. Глаза ее останавливаются на полке, где чинно выстроились в ряд безделушки.

Она подходит к полке, берет дар Сергея — смешного желтого утенка, — прячет его в карман.

Ксения Николаевна целует Галю, прижимает к себе ее гладко причесанную светловолосую голову.

— Как же это случилось?..

Галя счастливо улыбается.

— Я никому не говорила, а ходила на курсы медсестер... пять раз в неделю занималась... Ксения Николаевна, я могу сама гипс накладывать, шины...

— Как же я отпущу тебя, девочка... — растерянно говорит актриса. — Что я маме твоей скажу?.. А институт?..

— Потом, Ксения Николаевна... Это будет, только потом...

Почтальон Маруся, которая уже превосходно знает всех жителей дома, — сейчас она в ситцевом платье и косынке горошком,— легко взбегает по лестнице со своей неизменной сумкой, стучится в одну квартиру, в другую. Ксения Николаевна берет из ее рук письмо.

— Я и не знала, что у вас сын на фронте,— говорит Маруся. Из надорванного конверта выскальзывает фотокарточка, и Ксения Николаевна показывает ее Марусе. Увидев на фотокарточке смеющуюся девушку в военной гимнастерке, почтальон уважительно замечает:

— Значит, дочка... Молоденькая какая... И я просилась. Говорят — работай, твоя профессия тоже оборонная...

Судьба ходит по дому в платке и ватнике зимой, в ситцевом платье и косынке горошком летом, и люди открывают дверь со страхом и надеждой — что принесет она им сегодня?

— От Кати? — беспокойно спрашивает Клавдия Кондратьевна, замечая в руке сына распечатанный конверт.

Она только что протирала листья папоротника, и сейчас тряпочка дрожит в ее руках.

— От отца, — говорит Костя; он уже привык к протезу и ходит без костылей, опираясь на палку. — Полный порядок. Здоровый... Про ногу мою спрашивает... про тебя, про всех спрашивает — про Майку... ну и, конечно, насчет зелени своей беспокоится.

— Да ты дай... Я сама почитаю... — заторопилась Клавдия Кондратьевна, доставая очки.

Костя вынул из конверта письмо, протянул матери и хотел уже бросить на стол конверт, но из него выскользнул еще какой-то листок.

— Да тут еще что-то есть, — сказал он, поднимая листок.

— Дай-ка...

— Постой, мать. Почерк какой-то другой... «Здравствуйте, многоуважаемая... — начал он настороженно, — многоуважаемая Клавдия Кондратьевна. Пишет вам гвардии старший сержант Титушев Никита Григорьевич.»

— Что бы это?..— удивилась Клавдия Кондратьевна.

— «Посылаю вам письмо, которое написал ваш супруг Павел Константинович перед боем, в котором он... в котором он...».

Руки Клавдии Кондратьевны судорожно стиснули тряпочку, которой вытирала она папоротниковые листья, а лицо застыло в скорби и, кажется, никогда уже не сумеет оно улыбаться, радоваться.

Но вот снова на этом лице появляется вместе с новыми морщинами улыбка.

Только сейчас обнимала Клавдия Кондратьевна вернувшегося младшего сына, а теперь, отстранив его, смотрит, смотрит, словно боится поверить, что война не отняла и его.

— Да какой же ты большой стал... — приговаривает Катя, а четырехлетняя Майка нетерпеливо дергает мать за подол.

— Это папа, да?

— Я ж тебе сказала — это дядя, а папа еще не приехал...

— Это папа, — убежденно заявляет Майка и, забравшись на руки к Сергею, завладевает, наконец, его погонами.

— Где же Костя? — быстро спрашивает Сергей, ставя на пол племянницу.

Катя и мать переглянулись, и Клавдия Кондратьевна вышла в коридор.

Она уже собиралась постучать в дверь напротив, позвать Костю, но за дверью громко

спорили, слышался негодующий голос Лиды, и Клавдия Кондратьевна остановилась в нерешительности.

Они стояли друг против друга, и Лида, стискивая, ломая пальцы, говорила, чуть не плача:

— Я прошу тебя, Костя... Пожалуйста, уйди...

Он только судорожно шевелил губами и, казалось, не мог произнести ни слова.

— Я очень прошу...

— Ты другое проси...— выговорил он с трудом.— Все, что хочешь, проси... А уйти не могу. Я на Дмитрия Федоровича раньше смотреть не мог...

— Молчи! — закричала Лида.

— Нет уж,— сказал он жестко.— Это сказать надо. Теперь не так... Я там злобу на него потерял вместе с ногой. Был бы он жив — я б и слова не сказал. А сейчас — видно судьба, — и он понизил голос до шепота.— Никто мне не нужен — только ты. В госпитале девчонка одна была — Наташа... Хорошая девчонка и любила меня. Все не то.

— А ты ей напиши! Сколько девушек хороших... А ко мне — не приходи... даже к двери не подходи...

Костя смерил ее колючим взглядом.

— С двумя ногами подходил, а с одной...

Она отшатнулась.

— Боже мой... что ты говоришь... Пойми, я всегда любила только его... одного его...

— Вранье! — швырнул ей в лицо Костя.— Если бы любила... Тогда еще он живой был, а ты спала со мной!

— Подлец!

— Извини...— он схватил ее руку, целовал ладони, пальцы,— я не то, я не так...

— Уходи! — резким движением Лида высвободила свою руку.— Я буду запирать дверь... всегда...

Уже выходя из комнаты, Костя сказал ожесточенно:

— А я буду стучать в твою дверь, каждый день буду стучать! Пока не откроешь...

Когда Клавдия Кондратьевна, а вслед за ней и Костя вошли в комнату, Сергей возил на спине Майку, а она смеялась и кричала:

— Поехали, поехали!..

— Мама...— Сергей передал девочку Кате.— Я написал Гале, а ответа не получил...

— Еще хочу, еще! — теребила Сергея девочка.

— Подожди...— Сергей повернулся к сестре. — Я стучал в их квартиру и никто не открыл...

— Может быть, не услышали...— сказала Катя.

Сергей подошел к чемодану и достал со дна сверток, развернул — платье: на белом фоне — пестрые цветы... Пошел к двери.

Клавдия Кондратьевна шагнула, преградила ему путь.

— Куда, Сереженька?..

— Я сейчас.

— Не ходи, сынок. Нету Гали.

Он посмотрел недоуменно на сестру.

— Ты сказала — вернулись.

Катя прижала к себе Майку.

— Убили Галю...

Он посмотрел на платье, которое, боясь смять, осторожно держал в руках, и скомкал, уткнулся лицом в нежную пеструю ткань.

Руки Кати расстилают, разглаживают на столе праздничную скатерть, ставят стеклянную вазу с черемухой, чашки...

Лида стоит в комнате и, не двигаясь, смотрит на дверь — она медленно открывается... На пороге Клавдия Кондратьевна.

После некоторого молчания она говорит негромко:

— Зайдите к нам, Лидия Ивановна... А если я что сказала — я ведь мать, мне сына своего жалко...

Опустив голову, Лида чертит носком туфли по полу.

— Пойдемте, Лидия Ивановна. Нельзя сегодня одной в четырех стенах сидеть. День-то какой!

День-то какой...

В зеркале асфальта отражается молодая зелень.

Улица. Одна, другая... Кое-где мелькает еще дом с развороченной стеной, но ликующий город уже стряхнул с себя оцепенение военных лет. Возбужденные лица. Взлетает подброшенный крепкими руками студентов какой-то прохожий в военной форме.

Можайское шоссе... Арбат... Александровский сад... Кремль... Мы проделываем тот путь, который прошли около пяти лет назад Галя и Сергей, чтобы увидеть поскорей, целы ли дорогие сердцу древние кирпичные стены с высокими зубцами...

— Пойдем, Лидочка, — сказала Клавдия Кондратьевна, переходя на ты. — Уважь старуху. Все рады будут.

— Спасибо. В другой раз.

Дверь осталась полуоткрытой, и Лида — уже одна — запирает ее на ключ.

Горит одна только небольшая лампа, покрытая прозрачным шелковым платком. Она освещает лишь голову полулежащей Ксении Николаевны и карточку, на которую она давно уже смотрит. Смеется на карточке девушка в военной гимнастерке.

— «Мне стало страшно... — слышим мы Галин голос, — мне показалось, что вы умираете, и стало вдруг так страшно».

А потом голос Ксении Николаевны, давно отзвучавшие слова: — Я столько раз, девочка, умирала на сцене, что мне, право, не страшно умереть еще раз... в жизни...

Не меняя позы, Ксения Николаевна продолжает смотреть на карточку, пытается словно понять, уяснить что-то важное для себя...

Он вошел в полевой, видавшей виды шинели, похудевший, бритоголовый, какой-то чужой и в то же время близкий.

Катя в светлом платье торопливо поправляла прическу перед зеркалом — оглянулась, да так и застыла с приколкой в поднятой руке.

— Коля.

А он сказал, даже не сказал, а вздохнул:

— Дома...

Это слово вернуло ей способность действовать. Она кинулась к нему:

— Все ушли смотреть салют... И Майечка с ними... И я собиралась... Ты подожди... Я сейчас... Я ее приведу...

Она выбежала из комнаты.

Николай огляделся, улыбнулся, расстегнул шинель.

Когда Катя вернулась, неся на руках Майку, он спал.

Он ждал этой минуты четыре долгих года, он шел к ней сквозь войну, сквозь смерть, а когда эта минута наконец настала, он заснул — заснул на застеленной кровати, не успев снять сапоги. Один, другой — ворвались приглушенно в комнату артиллерийские залпы. И Катя, боясь, что его разбудят, сказала этим приглушенно гремящим залпам:

— Тише...

А отсветы ракет — зеленые, оранжевые, синие, бледно-желтые уже пробегали по его лицу.

Они салютовали его пыльной одежде, его солдатской усталости, его тяжкой и счастливой судьбе...

Синие, зеленые, бледно-желтые, оранжевые отсветы ложатся на лицо Лиды, стоящей у окна. Она плачет беззвучно, не вытирая слез, и отсветы салюта дробятся в капле, медленно стекающей по щеке.

— «...Жизнь-то одна, — звучит голос Лиды, хотя губы ее по-прежнему сомкнуты.— Как я это понимаю сейчас, Митя. Многое я сейчас понимаю — ты бы порадовался... Может быть, время остановилось, и ты, как всегда, бродишь где-то по земле, ищешь свои непонятные камни... Где ты, Митя?..»

Стояло теплое «бабье лето», когда рослый человек в выгоревшей ковбойке легко выпрыгнул из остановившегося троллейбуса.

Он проводил глазами кричащих грачей, взмывших в светло-голубое небо, привычным движением поправил лямки рюкзака и зашагал по знакомой улице.

Еще немного, и за поворотом он увидит свой дом... Но что это? Там, где раньше, между покосившимися домишками открывался проход к дому, вырос длинный глухой забор, наспех сколоченный из досок. А за ним громоздились строительные леса, сновали вверх-вниз подъемные краны.

Закинув голову вверх, человек в ковбойке измерил взглядом высоту лесов, из-за которых уже сквозили, угадывались очертания будущего дома.

— Снесли наконец старую рухлядь,— подумал вслух Сергей. — Ребята! — окликнул он паренька и девушку лет шестнадцати — они шли, держась за руки, по противоположной стороне улицы... — Не знаете, как пройти к дому пятнадцать дробь восемь?

— Это который за стройкой?

— Да. — Сергей кивнул, подошел ближе.

— Он налево будет, — произнес паренек.

Девушка поинтересовалась:

— Вы, наверное, приезжий?

— Не угадали. Я на этой улице вырос. Только пять месяцев не был, а тут уж вон чего наворотили... Значит, налево проход? Или направо?

— Налево, — еще раз сказал паренек. — Мы сами в ту сторону идем.

Они пошли втроем, ступая по ломкой листве, мимо длинного дощатого забора, мимо деревьев, на которых осень уже расцветила листья желтым, красным, ржаво-коричневым...

Обогнув огороженную забором строительную площадку, Сергей увидел наконец свой дом... Каким большим казался ему когда-то этот дом, да он и был большим, самым большим во всем районе. А теперь на фоне взметнувшихся ввысь строительных лесов он выглядел совсем маленьким и старым, стены его потемнели, облупились...

Был тот утренний час, когда дом, как всегда торопливо, начинал свою обычную жизнь — взрослые отправлялись на работу, дети — в школу, а хозяйки...

— Посиди со мной, Марья Михайловна!..— обращается к проходящей белоглазой старушка в очках — она сидит одиноко на все той же скамейке.

— Некогда мне рассиживаться, — бросает белоглазая, имя которой мы впервые услышали только сейчас.

Да, мало времени у хозяек, уже успевших окунуться в неиссякающий, безостановочный поток повседневных дел.

Руки Клавдии Кондратьевны снимают с плиты большую сковороду с яичницей, а на постаревшем лице лежит печать привычной заботы.

Хотя не все обитатели знакомой квартиры в сборе — один из них еще только подходит к дому, а двое уже никогда не вернутся,— за стол садится немалая семья — Катя, Николай, девятилетняя Майка, Костя, Лида...

Когда Клавдия Кондратьевна вошла в комнату, неся сковороду, Лида и Катя одновременно вскочили из-за стола, чтобы взять у нее ношу.

— Ладно уж, сидите, помощницы... — сказала Клавдия Кондратьевна и поставила сковороду на стол.

Сергей прошел по двору, мимо рослой красавицы яблони, на которой — кое-где наверху-внизу, конечно, оборвали мальчишки — нежно светились крупные бледно-желтые плоды, вошел в подъезд, поднялся по лестнице...

Когда он вошел в комнату, все еще сидели за столом.

Сергей остановился у порога, снял тяжелый рюкзак, опустил на пол. Небольшой белый камень выпал из рюкзака и, поблескивая, покатился по полу.

Лида медленно встала... Кого напомнили ей это загорелое лицо, опаленное солнцем степных и горных дорог, эта добела выгоревшая ковбойка, этот рюкзак, набитый образцами минералов?... Закрыв лицо руками, Лида вышла из комнаты.

Костя шагнул вслед за ней, но мать остановила его.

— Помнит... всегда помнит... — сказал он отрывисто. — Когда ж все это кончится!..

— Обязана помнить, — хмуро произнесла Клавдия Кондратьевна. — Не трогай ее — пусть поплачет.

— Тетрадку по арифметике не забыла? — спросила Катя, торопливо поправляя на дочке черный фартук. Беги, беги скорей...

Сергей подошел к окну, распахнул его.

Размахивая туго набитым портфелем, пробежала внизу Майка, мимо скамейки, мимо яблони...

Пятнадцать лет назад мальчишка Сережка, первым вступивший в новую квартиру, вот так же стоял у этого окна, изумленный видом раскинувшегося перед ним города. Теперь этого вида, к которому так привык Сергей, уже не было, его заслонило могучее тело строящегося здания, того самого здания, рядом с которым родной дом казался маленьким и старым.

...Как рождается дом? Кирпич ложится к кирпичу, рядом еще кирпич, и еще, и еще... Воздвигается первый этаж, второй, третий... пятый, шестой... Неутомимые крепкие руки кладут кирпичи, руки людей, которые не будут жить в этом доме — что ж, зато в нем будут жить другие.

Пусть хорошо живут!



В. Сурин

ПРОБЛЕМЫ КИНОИСКУССТВА НАШИХ ДНЕЙ

Наши дни ознаменованы событиями большого исторического значения. Важнейшим из них явился XX съезд Коммунистической партии Советского Союза, определивший новый этап в истории нашей партии и нашего государства.

Важное место в работе XX съезда было уделено идеологическим вопросам и проблемам литературы и искусства как неотъемлемой части коммунистического воспитания нашего народа. «Искусство и литература нашей страны, — говорится в отчетном докладе XX съезду, — могут и должны добиваться того, чтобы стать первыми в мире не только по богатству содержания, но и по художественной силе и мастерству».

Большие и почетные задачи поставлены перед деятелями советского кино. Отмечая некоторые успехи по увеличению выпуска фильмов, Н. С. Хрущев в отчетном докладе XX съезду указал на то, что «работники кино в погоне за количеством нередко снижают требовательность к идейно-художественному качеству картин, создают слабенькие, поверхностные произведения, посвященные мелким и непримечательным явлениям».

Под знаком этих высоких и справедливых требований партии деятели советского киноискусства осуществляют широкие планы развития нашей художественной кинематографии.

С помощью Центрального Комитета партии и Советского правительства за последнее время проделана серьезная работа по улучшению организации производства фильмов и повышению их идейно-художественного уровня, при решительном отказе от методов администрирования в творческой работе, которые так укоренились у нас в период культа личности.

ВВЕРХУ — КАДР ИЗ ФИЛЬМА «ПРОЛОГ».

УСПЕХИ И ПОРАЖЕНИЯ

Начиная с 1954 года производство художественных фильмов все более расширяется. Если в 1954 году было выпущено 38, в 1955 году — 65, то в 1956 — было выпущено 85 полнометражных художественных фильмов вместо 75, предусмотренных планом.

Постановление ЦК КПСС о преодолении последствий культа личности, восстановление ленинских принципов руководства искусством способствовали развитию творческой инициативы художников и созданию благоприятной обстановки для роста новых талантов.

В художественной кинематографии произошел серьезный поворот к современной тематике, возрос интерес художников к наиболее актуальным проблемам жизни; появились произведения глубоко реалистические, партийные по своему духу, близкие и понятные народу.

Подлинным героем кинофильмов становится наш современник — простой советский человек, показанный в его благородном созидательном труде, направленном на строительство коммунизма.

В жизни советской кинематографии все большее место занимают республиканские киностудии. Это особенно важно отметить потому, что совсем недавно их роль сводилась только к выпуску киножурналов и короткометражных документальных фильмов. Если за всю пятую пятилетку в республиках было сделано немногим больше 50 картин, то только за один 1956 год было создано 50 полнометражных художественных фильмов.

На экранах появляются значительные по теме, разнообразные по жанрам и интересные по художественному решению кинопроизведения. Некоторые из них повествуют о простых советских людях и затрагивают разнообразные стороны нашей действительности — «Большая семья», «Испытание верности», «Урок жизни», «Неоконченная повесть», «Дело Румянцева», «Разные судьбы», «Чужая родня», «Крутые Горки», «Земля и люди».

Создан ряд картин, рассказывающих о патриотизме и мужестве нашего народа в годы гражданской и Отечественной войн, — «За власть Советов», «Бессмертный гарнизон», «Они были первыми», «Сорок первый». С успехом прошли кинокомедии — «Верные друзья», «Укротительница тигров», «Солдат Иван Бровкин», «На подмостках сцены», «Карнавальная ночь». Всего в 1956 году было создано 14 кинокомедий. Вышло несколько фильмов-экранизаций литературных произведений — «Вольница», «Первые радости», «Отелло», «Мать» и другие картины, справедливо заслужившие признание нашего зрителя.

Международные проблемы нашли свое отражение в кинофильме «Убийство на улице Данте» (о борьбе с возрождающимся фашизмом в Европе и о росте лагеря сторонников мира), а также в новой кинокартине «Урок истории» (о мужественной борьбе Г. Димитрова с фашизмом на Лейпцигском процессе), которая является совместной постановкой киностудии «Мосфильм» с болгарской кинематографией.

Кроме того, было выпущено несколько кинофильмов, разнообразных по темам и жанрам, для наших юных кинозрителей.

Хочется отметить, как определенное достижение нашего широкоэкранного кино появление первого крупного произведения — «Илья Муромец». В 1956 году на Международном фестивале в Канне был премирован советский широкоэкранный фильм «Товарищ» уходит в море».

Особо необходимо отметить широкоэкранный фильм «Пролог». Созданная режиссером Е. Дзиганом по сценарию А. Штейна картина правдиво, взволнованно и ярко рассказывает о первой русской революции. Фильм проникнут революционным пафосом в показе героической борьбы русского народа в 1905 году. «Пролог» является большим достижением советского кино, в нем развиваются лучшие традиции в решении историко-революционной темы.

К сожалению, увеличивается и список серых, посредственных фильмов, которых и без того у нас немало. Это вызывает серьезную тревогу и должно быть предметом большого разговора. Остановлюсь на некоторых из этих фильмов.

Один из старейших наших режиссеров, Е. Иванов-Барков, поставил фильм «Шарф любимой», посвященный молодым колхозникам Кабарды. Легко приспособив сценарий, созданный на материале жизни туркменских колхозов, к условиям Кабарды, авторы, естественно, не смогли показать в картине на-

циональных особенностей кабардинского народа, правдиво передать своеобразие быта.

Справедливой резкой критике был подвергнут фильм Киевской студии «Есть такой парень» режиссера В. Ивченко. Хотя в фильме и сохранены основной сюжет и главные конфликты романа А. Андреева «Широкое течение», однако он значительно обеднен по сравнению с литературным первоисточником. То, что было наиболее сильным и привлекательным в романе — живой показ атмосферы творческого труда и правдивость в изображении быта молодых рабочих,— в фильме утеряно.

Слабую картину «Посеяли девушки лен»— (режиссер В. Корш-Саблин, драматург Е. Помещиков) выпустила киностудия «Беларусьфильм». В погоне за «актуальностью темы» авторы пытаются рассказать зрителю и о повышении урожайности льна, и о значении кукурузы для белорусских колхозов, и о моральном облике сельской молодежи, и о многих других явлениях производственной и личной жизни героев. Однако основные конфликты решены настолько поверхностно и бездумно, что герои фильма (белорусские колхозники) предстают перед зрителями как условные персонажи. Ряд действующих лиц — председатель колхоза Варвара Григорьевна, дед Бабак, Надейка, Григорий Павлович — кажется уже давно знакомым зрителю по другим картинам. Мы не волнуемся за судьбу героев и не верим им, ибо в картине все только декларируется, а не раскрывается художественными средствами. Необыкновенная легкость в преодолении трудностей и перевоспитании людей, парадность и лакировка действительности— главные недостатки этой картины.

Большую и принципиальную критику вызвала картина режиссера Я. Фрида «Дорога правды» по сценарию С. Герасимова. Это естественно, потому что фильм затрагивает актуальную и острую жизненную тему.

Авторы поставили перед собой благородную задачу — показать, насколько порой бывает сложна и трудна борьба простого человека за правду. В образе скромного экономиста Елены Дмитриевны должна была раскрыться эта волнующая тема. Однако авторы уже с первых эпизодов лишили фильм остроты, драматизма. Принципиальной художественной ошибкой авторов является то, что они показывают конечный результат, а не самый процесс драматичной борьбы.

Скромная сотрудница планового отдела Елена Соболева, выступившая против директора завода Шмелева, человека опытного и волевого, должна была, если бы авторы следовали жизненной правде, пережить немало обид и огорчений прежде чем победить в этой сложной обстановке. Но Шмелев оказался поверженным при первом же столкновении с Соболевой. Достаточно было одного собрания, чтобы устранить то большое общественное зло, носителем которого является Шмелев.

Посмотрев картину, так и не знаешь, какими же интересами и мотивами продиктованы поступки Шмелева. Вместо раскрытия характера Шмелева в действии и конкретных поступках, зритель слушает разоблачительные речи на собрании. Сложность отношений героев подменена морализующей дидактикой.

Елена Дмитриевна, нарочито оберегаемая авторами от всех житейских трудностей, проходит по всему фильму в сиянии непогрешимости, и это лишает картину жизненной достоверности.

Еще более серьезные недостатки проявились в кинокартинах «Драгоценный подарок» режиссера А. Роу по сценарию А. Филимонова и «Беспокойная весна» — сценарий и постановка А. Медведкина. Картины эти, как известно, были подвергнуты резкой критике на страницах газет и в многочисленных отзывах зрителей. Бессмысленное трюкачество и комикование являются основными приемами авторов при создании этих кинокомедий. Герои фильма нарочито роняют посуду, ломают ящики, кладут камни в тарелки с едой... Таков примитивный арсенал комедийных средств, которыми вынуждены были пользоваться лучшие наши актеры, участвующие в этих картинах. Бедность сценарного материала и безвкусица постановщиков настолько очевидны, что вызвали много негодующих писем зрителей.

Кроме сказанного эти фильмы имеют типичные недостатки, характерные для многих других картин последних лет. Они обедняют образ нашего современника, примитивно показывая советских людей, не умея глубоко раскрыть характер человека, показать его внутренний мир, мысли и чувства, стремясь приукрасить советского человека, что является наиболее опасным видом лакировки.

В этих фильмах, как правило, нет признаков времени, часто нельзя даже понять, в какие годы происходит изображаемое собы-

тие. Это относится в равной мере как к драматургической основе фильма, так и к режиссерской работе, зачастую лишенной ясной идейно-художественной концепции и невысокой по профессиональному уровню.

КИНОДРАМАТУРГИЯ

Как известно, качество фильма предопределяется литературным сценарием, тем замыслом писателя, теми идейными проблемами, которые положены в основу произведения, уровнем мастерства, с которым они разрешены.

Бурный рост производства фильмов вызвал приток в кинематографию большого количества писателей. Только на одном «Мосфильме» работает в настоящее время свыше ста писателей. Всего над сценарием трудятся свыше трехсот писателей и кинодраматургов, а ведь совсем недавно непрерывно сокращался и без того немногочисленный состав сценаристов. Нередко они вынуждены были уходить в театр или в прозу, так как не имели возможности применить свой труд в кино.

Второй важной тенденцией, наблюдаемой в художественной кинематографии за последнее время, является все более широкое обращение к современной тематике. Писатели стремятся к более смелому и правдивому показу нашей действительности, более глубокому и реалистическому изображению жизни.

Некоторое время тому назад на экранах появился ряд фильмов, определивших известный поворот к современной теме. Таковы «Неоконченная повесть», «Урок жизни», «Салтанат», «Большая семья», «Испытание верности» и некоторые другие, в которых авторы сценариев впервые за много лет решили показать труд и жизнь наших людей главным образом через семью и быт. Хотя не все названные фильмы одинаковы по качеству, зрители отнеслись к ним положительно.

«БОЛЬШАЯ СЕМЬЯ»



Все чаще появляются сценарии, затрагивающие острые проблемы современности: «Наступит день» К. Исаева и Г. Фиша, «За твою жизнь» В. Розова и другие. Меньше встречаем в сценариях парадности, лакировки, хотя и не все еще избавились от этого недуга. Нет-нет, да и прорвется в наших сценариях и картинах тенденция выдать желаемое за действительность.

Дальнейшее развитие кинодраматургии настоятельно выдвигает вопросы художественного мастерства, совершенствования литературной формы и повышения идейного уровня киносценариев.

Нельзя, например, согласиться с утверждением некоторых товарищей о том, что сценарная проблема в кино уже решена и что вместо нее возникла новая проблема — пробле-

ма режиссуры. Мне кажется, что это слишком поспешное утверждение. «Режиссерская проблема» действительно есть, но проблема сценария сейчас не менее важна, чем режиссерская.

На практике мы сталкиваемся еще с такими явлениями, когда кинодраматурги, берясь за большие и волнующие нашего зрителя темы, не поднимаются до уровня значительных философских и художественных обобщений, ограничиваясь лишь натуралистическим копированием действительности, набором ряда иллюстративных жанровых сценок, лишенных ясной идейной концепции и завершенного драматургического построения.

В разработке таких важных и больших тем, как освоение целинных земель, в фильмах на морально-этические и бытовые темы мы не отошли еще от плакатности, не стали на путь глубокой психологической разработки характеров людей и показа их в сложных и острых противоречиях и жизненных конфликтах.



«БОЛЬШАЯ СЕМЬЯ»

Посмотрим, как в нашем киноискусстве отразилась такая поистине огромная, совершенно новая тема, как движение за освоение целинных земель, охватившее десятки тысяч юношей и девушек. За последнее время на экраны вышло несколько картин, посвященных молодым патриотам — труженикам целинных земель: «Первый эшелон», «Это начиналось так...», «Беспокойная весна», «Мы здесь живем». Эти картины очень различны по художественному уровню и режиссерским приемам. И вместе с тем в них есть что-то общее в вйдении жизни, в основных драматургических конфликтах.

То, что дали нам целинные земли уже в 1956 году, свидетельствует о величайшей победе нашей партии, нашего народа в борьбе за коммунизм. Десятки тысяч лучших сынов и дочерей нашей родины двинулись на целину и пробудили веками дремавшие земли. Сколько поэзии, романтики привезла с собой молодежь, сколько мужества, благородных чувств родилось на новых землях!

Но драматурги, обращаясь к этой теме, в основу своих произведений берут главным образом конфликты морально-бытового характера: пьянство, недисциплинированность, распущенность, хулиганство. Таких уродливых явлений среди нашей молодежи, к сожалению, немало, и они, естественно, должны привлекать внимание художников. Но значит ли, что только эта сторона должна быть предметом нашего искусства?

Подобные явления находятся на поверхности жизни, и их скорее замечает писатель и драматург, ненадолго приехавший на целину. А сложные жизненные процессы и более глубокие конфликты, происходящие в среде молодежи, обычно скрыты — их сразу не заметишь, они требуют длительного внимательного изучения.

Узкий, односторонний показ жизни является пока еще крупным недостатком нашего киноискусства.

Марксистско-ленинская эстетика требует от художника в первую очередь глубокого понимания социального смысла изображаемых событий, отражения глубинных процессов жизни, того принципиально нового, что наиболее типично для движения масс.

Художник должен отбирать факты, а не перечислять их. Отбирая явления действительности, он должен уметь обобщать их и давать им правильную оценку в их реальном историческом значении.

С некоторых пор в практике работы наших сценаристов и режиссеров наметилось стремление подменить реалистическое изображение жизни внешним правдоподобием. Но такое копирование неизбежно приводит к ремесленничеству и безликости в творчестве. И, наоборот, смелое вторжение художника в жизненные процессы, умение подметить в них главное дает широкие возможности к проявлению индивидуальности и неповторимости в искусстве.

Нам надо решительнее отказываться от укоренившихся штампов и схем в сценариях и фильмах, ибо они мешают решать большие темы современности, сковывают творческую фантазию художника.

Совсем не обязательны, например, благополучные концы в сценариях и фильмах, к чему так долго и старательно приучали наших драматургов и режиссеров. Нередко произведения с неблагополучным концом, как это мы видим в «Сорок первом» или «Бессмертном гарнизоне», вдохновляют нас больше, чем фильмы, благополучно завершающиеся, ибо в них есть глубокое выражение идеи гуманизма, оптимистического духа.

Метод социалистического реализма дает большой простор художнику. Он не только не стирает индивидуальности писателя или режиссера, а, наоборот, предполагает яркие проявления самобытного художественного почерка и большой творческой смелости, что подтверждается самой историей развития советского кино.

Достаточно назвать «Броненосец «Потемкин» и «Александр Невский» С. Эйзенштейна, «Потомок Чингис-хана» и «Мать» В. Пудовкина, «Арсенал» и «Щорс» А. Довженко, «Богдан Хмельницкий» и «Тарас Шевченко» И. Савченко, трилогию о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Чапаев» бр. Васильевых, «Депутат Балтики» и «Член правительства» А. Зархи и И. Хейфица, «Трактористы» и «Партийный билет» И. Пырьева, «Адмирал Ушаков» и «Убийство на улице Данте» М. Ромма, «Последняя ночь» и «Урок жизни» Ю. Райзмана, «Первый эшелон» М. Калатозова и многие другие кинопроизведения, чтобы еще раз убедиться в бесконечном разнообразии тем и жанров, проблематики и художественных приемов, стилей и почерков, которые проявляют наши мастера кино, пользуясь методом социалистического реализма.

Лучшие советские фильмы с неоспоримой убедительностью подтверждают ту истину, что идейный уровень и воспитательное значение произведений в огромной степени зависят от общественной значимости и важности проблемы, которую художник стремится отобразить в своем творчестве. Но при этом речь должна идти и о другом — о глубине художественной выразительности, с какой разработаны эти темы, об уровне художественного мастерства, с каким создаются произведения киноискусства. Нередко бывает, когда авторы фильмов, берясь за большую тему, считают, что несовершенство их произведений может быть восполнено важностью и актуальностью темы.

Отсюда возникает серьезный вопрос о ви́дении художника, об умении автора фильма заметить в малом большое, в частном — общее, в случайном — закономерное, о способности его воплотить это в живых человеческих образах, в яркой художественной форме.

Успех фильма «Сорок первый» как нельзя лучше показывает, что, казалось бы, небольшой эпизод гражданской войны может стать в фильме воплощением значительной идеи.

Дальнейший подъем и развитие художественной кинематографии неразрывно связаны с повышением идейно-художественного уровня наших сценариев и совершенствованием мастерства кинодраматургов.

Вялость сюжетного построения сценария, обнаженность тенденции, серость и невыразительность языка, подмена подлинных конфликтов случайными недоразумениями — явные признаки недостаточности мастерства ряда наших кинодраматургов. Именно поэтому многие фильмы, затрагивающие острые и волнующие темы, оставляют зрителя холодным и равнодушным.

На Ташкентской киностудии был поставлен фильм «Во имя счастья» по сценарию Е. Еленина и Г. Марьяновского (режиссер Ю. Агзамов). Студия попыталась создать фильм на современном материале и поднять в нем важную тему борьбы с феодально-байскими пережитками в семье и быту узбекской интеллигенции. Однако, взявшись за эту сложную тему, авторы фильма явно не справились с ней. Не обладая, видимо, глубоким знанием материала и необходимым профессиональным мастерством, сценаристы не смогли создать хорошей драматургической основы для этой картины. Рассказывая о судьбе молодой узбекской пианистки, вынужденной по настоянию мужа оставить свою любимую профессию, авторы лишили фильм глубокого социального смысла и свели его к мелким семейным недоразумениям мелодраматического характера.



«ЧУЖАЯ РОДНЯ»

Такими же примерно недостатками страдают фильмы «Зеленые огни», «Пути и судьбы». Затрагивая важные жизненные вопросы, они решают их мелко и неубедительно.

Мало мы видим оригинальных и смелых поисков формы в ее неразрывной связи с идейностью произведения, а ведь в единстве этих элементов — жизненная сила искусства.

ИСКУССТВО СОЮЗНЫХ РЕСПУБЛИК

Особое внимание должно быть уделено сейчас дальнейшему развитию национальной кинематографии, удельный вес которой в общем производстве фильмов из года в год все возрастает.

Если в прошлом выпуск кинофильмов киностудиями союзных республик был фактически сведен на нет, то в 1956 году, например, украинская кинематография создала 16 художественных фильмов, грузинская — 6, армянская — 4, казахская — 3, узбекская — 3, азербайджанская — 2, белорусская — 2, латвийская — 2, литовская — 2, а всего киностудиями союзных республик было создано 50 художественных кинофильмов.

Подготовка новых кадров для национальной кинематографии и совершенствование их мастерства являются первостепенной задачей Министерства культуры СССР, Главного управления по производству фильмов и министерств культуры союзных республик.

Большую роль в качественном росте национальной кинематографии должны сыграть наши ведущие мастера. Повседневная творческая связь мастеров киноискусства центральных киностудий — «Мосфильм», «Ленфильм» и киностудии имени М. Горького — с киностудиями союзных республик, оказание им постоянной и действенной помощи являются их гражданским долгом.

Но было бы неправильным полагать, что национальная кинематография в наших союзных республиках может успешно развиваться только при условии, если национальные киностудии будут обеспечиваться киносценариями из Москвы и Ленинграда, то есть когда московские или ленинградские писатели и сценаристы будут писать для них сценарии на темы из жизни и быта их республик.

Конечно, русские писатели и сценаристы должны оказывать братскую помощь национальным киностудиям, но главное и основное в том, чтобы в самих республиках как можно шире и смелее привлекать к работе в кино

местные кадры писателей, среди которых немало высокоталантливых художников слова, искренно желающих работать в кинематографе.

Национальная кинематография, как большая и важная область национальной культуры, не может успешно развиваться без собственных творческих кадров и использования богатейших достижений культуры союзных республик, которые имеют свою прекрасную литературу, театр и т. д. В национальных республиках за годы советской власти выросло немало своих талантливых писателей, артистов, художников и режиссеров, которые могут оказать благотворное влияние на развитие своей национальной культуры.

В развитии национальной кинодраматургии необходимую помощь должны оказать Сценарная студия главка по производству фильмов, а также Союз писателей, которые должны уделить этому больше внимания.

Что же касается Сценарной студии, то она обязана целиком переключить сейчас всю свою работу на оказание помощи национальным кадрам кинодраматургов.

РЕЗУЛЬТАТЫ КОНКУРСА НА ЛУЧШИЙ СЦЕНАРИЙ

Большую роль в привлечении новых кадров сценаристов сыграл проведенный в 1956 году Всесоюзный конкурс на лучший киносценарий в ознаменование 40-летия Великой Октябрьской социалистической революции. На конкурс поступило 2400 работ, из которых Всесоюзное жюри премировало 22.

Тринадцать из премированных сценариев посвящено темам современной жизни советского общества: «Дом, в котором я живу» — первая премия; «Легкая жизнь Яши Топоркова», «Василий Пташкин» — вторые премии; «Ваня», «Наурис», «У моря», «Строгая женщина», «Моя вина», «Одна из многих» — третьи премии; «Четверо в дороге», «Комические приключения безмятежного Саши и безупречного Николаши», «Честное слово» и «Твои друзья» — поощрительные премии.

Четыре премированных сценария рассказывают о Великой Отечественной войне: «Пока бьется сердце» — вторая премия; «Один день» — третья премия; «Ценою жизни» и «Судьба маленького сына» — поощрительные премии.

Пять сценариев на историко-революционные темы: «Огненные версты» — вторая премия; «Матросы» и «Июньский день» — третьи премии; «Арсенал чувств» и «Далеко в горах» — поощрительные премии.

В числе премированных сценариев имеются произведения различных жанров: эпопеи, драмы, кинокомедии, сценарии детских и юношеских фильмов, приключенческого жанра.

По 416 сценариям, не получившим премии, но представляющим интерес по своим темам и материалам, Всесоюзное жюри рекомендовало республиканским жюри продолжить работу с их авторами.

Характерной особенностью конкурса явилось участие в нем многих новых авторов, впервые пробующих свои силы в кинодраматургии.

Конкурс на лучший сценарий значительно оживил работу в области кинодраматургии.

«ЛУРДЖА МАГДАНЫ»



РЕЖИССУРА

Значительное расширение производства фильмов поставило перед кинематографией вопрос об обеспечении киностудий режиссерскими кадрами. Проблема эта для нас оказалась весьма нелегкой. В период малокар-

тинья, когда у нас ежегодно активно работали всего лишь 10—12 режиссеров, происходил тяжелый процесс замораживания творческих сил и деквалификации большого отряда мастеров. Даже такие талантливые режиссеры, как И. Хейфиц, С. Герасимов, И. Пырьев, нередко вынуждены были снимать документальные картины, чтобы не терять квалификации и не находиться в многолетнем простое.

Но особенно тяжелым был этот период для режиссеров среднего поколения и молодых режиссерских кадров, окончивших Институт кинематографии, а также для режиссерских кадров национальных киностудий, творческая деятельность которых в эти годы была фактически сведена на нет.

Тематическое и жанровое однообразие, а также сокращенная до крайности программа выпуска художественных фильмов, по сути дела, выключили из активной художественной деятельности большое количество работников киноискусства и привели к застою в кино. Это отразилось даже на творчестве наших крупнейших мастеров. К сожалению, приходится отметить, что в ряде последних работ наших ведущих режиссеров мы замечаем известное снижение мастерства. В этом нетрудно убедиться, если, например, сравнить работы режиссера В. Петрова 30-х годов (я имею в виду его великолепные картины «Гроза» и «Петр I») с такими лентами, как «Сталинградская битва» и «300 лет тому...»: ясно чувствуется резкий спад мастерства этого опытного режиссера.

В фильме «300 лет тому...» (сценарий А. Корнейчука) отразились наиболее типичные недостатки историко-биографических фильмов — помпезность, калейдоскопичность событий, слабость психологической разработки характеров. В картине действует только герой, а народ показан как безликая масса, как фон. Большое количество дворцовых сцен и баталий с тысячными массовками не может восполнить этот серьезный пробел. В картине нет ни одного живого, запоминающегося образа человека из народа.

Следует сказать и о картине А. Роома «Сердце бьется вновь», которая также свидетельствует о снижении уровня режиссерского мастерства. Фильм отличается большой тщательностью в воспроизведении всех тонкостей медицины, но в художественном отношении это весьма слабая картина. Объясняется это главным образом тем, что режиссер неправильно понял свою задачу и пошел по пути механического перенесения на экран техники хирургии и чисто внешней обрисовки событий. Особенно обидно то, что А. Роом, непрерывно работающий над современной темой, в этой картине допустил элементы лакировки и украшательства жизни. Фильм получился поверхностным, рассудочным, холодным.



«ВОЛЬНИЦА»

Несколько слов о последней работе такого опытного режиссера, как Г. Раппапорт. Я имею в виду его фильм «Счастье Андруса». Наш зритель давно не видел фильмов о рабочем классе, поэтому так важно было показать молодого эстонского рабочего в его самых ярких и существенных чертах.

В фильме действуют инертные, невыразительные люди, бедные мыслями и чувствами. Фильм сделан без творческой взволнованности. Труд советского человека в фильме показан неинтересно и невыразительно.

Труд советских людей наши постановщики изображают лишь с чисто внешней стороны, с точки зрения его сюжетной функции. Но труд как потребность человека, как выражение общественного долга, связанного с самоотверженными делами, победами и поражениями, в кинокартинах последнего времени, как правило, отсутствует. Это особенно заметно в таких фильмах, как «Своими руками», «Есть такой парень», «Золотое руно».

Немало творческих трудностей пережил в последнее время такой интересный и своеобразный художник, как Б. Барнет, поставивший подряд два слабых художественных фильма «Щедрое лето» и «Ляна». Но в своем новом кинофильме — «Поэт» Б. Барнет как режиссер добился значительного успеха. Это наглядно свидетельствует о том, что Б. Барнет как художник серьезно отнесся к той критике, которой были подвергнуты его слабые фильмы, и сделал правильные выводы.

Вместе с тем можно привести немало примеров дальнейшего совершенствования мастерства многих наших режиссеров, создавших за последние годы фильмы, получившие высокую оценку зрителя. К их числу следует отнести «Большую семью» и «Дело Румянцева» И. Хейфица, «Неоконченную повесть» Ф. Эрмлера, «Урок жизни» Ю. Райзмана, «Убийство на улице Данте» М. Ромма, «Верные друзья» и «Первый эшелон» М. Калатозова, «Отелло» С. Юткевича, «Вольницу» Г. Рошаля, «Мать» М. Донского, «Разные судьбы» Л. Лукова (имея в виду прежде всего режиссерскую работу), «Шведскую спичку» К. Юдина, «Илью Муромца» А. Птушко, «Пролог» Е. Дзигана.

Но, говоря об известных достижениях режиссеров старшего поколения, нельзя не отметить их некоторую творческую пассивность, когда многие из них находятся по нескольку лет в межкартинном простое. Г. Александров не снимает картин уже шестой год; большой интервал между постановками фильмов был у Г. Козинцева, Л. Арнштама, С. Васильева. Обычным явлением у нас стало почему-то ставить одну картину в два-три года. Это не только обидно, потому что зритель лишается хороших произведений, которые могли бы дать эти режиссеры, но и наносит серьезный творческий урон самим постановщикам.

Однажды я спросил известного французского режиссера Клода Отан-Лара, сколько картин он поставил. Отан-Лара ответил: «Затрудняюсь точно назвать цифру, но, во всяком случае, не менее 50 фильмов». Этому режиссеру всего лишь 53 года. И далее, развивая мысль о необходимости интенсивного творческого труда, Отан-Лара добавил: «Обычно я ставлю две картины в год или, в крайнем случае, три картины в два года. Кинорежиссер, сказал он, как и всякий художник, для того, чтобы быть всегда в хорошей форме, должен непрерывно снимать».

Сейчас, когда XX съезд партии призвал деятелей литературы и искусства к активному творческому труду, когда для этого созданы исключительно благоприятные условия, наши старейшие мастера, являющиеся гордостью советской кинематографии, должны показать пример молодому поколению в выполнении задач по увеличению количества и решительному улучшению качества наших фильмов.

МОЛОДЕЖЬ

В общем подъеме советской кинематографии значительную роль сыграла молодежь, пришедшая в кино за последние годы. Среди них немало совсем молодых режиссеров, еще недавно окончивших киноинститут и не имеющих опыта самостоятельной работы.

В 1955 и 1956 годах было поставлено 50 фильмов молодыми режиссерами, впервые осуществившими самостоятельные постановки.

Приход в кинематограф большого отряда молодых сценаристов, режиссеров, операторов, художников обогатил киноискусство новыми тонами, свежими и оригинальными художественными приемами, активизировал творческую жизнь на киностудиях.

Быстрый и смелый процесс выдвижения молодежи вполне оправдал себя не только на наших центральных, но и на республиканских студиях — на Украине, в Белоруссии, Грузии, Казахстане, Армении и других республиках.

При этом надо отметить, что подавляющее большинство молодых режиссеров горячо взялось за разработку современных тем и что в значительной степени трудности творческого освоения этой тематики легли на их не совсем еще окрепшие плечи.

Немало молодых режиссеров, дебютировавших впервые с помощью старших товарищей, уже в своих первых постановках обнаружили творческую самостоятельность.

В связи с этим хочется напомнить еще об одном важном и значительном процессе, происходящем в художественной кинематографии за последние три-четыре года. Этот процесс можно охарактеризовать как процесс своеобразного отбора и становления молодых творческих кадров в советском кино, который проходит в тесном содружестве с мастерами старшего поколения. И особенно важно то, что сложный процесс освоения

режиссерской профессии происходит значительно быстрее, чем это было в прошлые годы.

Об этом достаточно убедительно говорят первые фильмы В. Басова («Школа мужества», «Первые радости», «Необыкновенное лето»), А. Алова и В. Наумова («Тревожная молодость», «Павел Корчагин»), С. Самсонова («Попрыгунья»), М. Швейцера («Чужая родня»), С. Ростоцкого (Земля и люди»), Н. Розанцева («Крутые горки»), А. Рыбакова («Дело № 306»), В. Венгерова («Кортик»), Р. Чхеидзе и Т. Абуладзе («Лурджа Магданы»), Г. Чухрая («Сорок первый»), Ф. Миронера и М. Хуциева («Весна на Заречной улице»), Э. Рязанова («Карнавальная ночь»), В. Ордынского («Человек родился»), Л. Кулиджанова и Я. Сегеля («Это начиналось так...»).



«МАТЬ»

В кинофильмах 1956 года успешно выступила также и наша талантливая актерская молодежь: И. Извицкая, О. Стриженов («Сорок первый»), Р. Нифонтова («Полюшко-поле»), Т. Конюхова («Разные судьбы», «Первые радости» и «Необыкновенное лето»), Л. Юдина («На подмостках сцены»), Л. Гурченко («Карнавальная ночь»), Н. Рыбников («Весна на Заречной улице»), В. Коршунов («Первые радости» и «Необыкновенное лето»), В. Авдюшко («Пролог»), С. Яковлев («Долгий путь») и другие.

Хочется также отметить большой рост мастерства молодых операторов, впервые снимавших картины: Р. Василевского, П. Тодоровского («Весна на Заречной улице»), И. Шатрова («Они были первыми»), С. Полуянова («Долгий путь») и других.

Общие идейные задачи по-разному решаются нашими молодыми постановщиками. Они стремятся найти своеобразные художественные средства для передачи волнующего их жизненного содержания. В «Чужой родне» режиссер М. Швейцер широко применяет прием контраста, резкого противопоставления нового мира явлениям отживающим, уходящим. Этот прием контраста лег в основу всей режиссерской трактовки фильма.

Режиссер С. Ростоцкий в своей картине «Земля и люди», наоборот, в повседневном, казалось бы, ровном течении жизни, раскрывает острые конфликты современности. Самые обыденные дела обрисованы режиссером таким образом, что в них обнаруживаются явления необычные.

Режиссер Н. Розанцев в фильме «Крутые горки» ставит себе иные художественные задачи. Рисуя современного передового советского человека, он раскрывает сложность его характера и психологии, противоречивость чувств.

Своеобразием режиссерской мысли и почерка отличается «Лурджа Магданы» Р. Чхеидзе и Т. Абуладзе.

Режиссеры фильма «Весна на Заречной улице» Ф. Миронер и М. Хуциев в своей постановке проявили любовь к простому советскому человеку, понимание его характера, умение правдиво запечатлеть атмосферу жизни героев.

Это свидетельствует о том, что наша молодежь продолжает лучшие традиции советского киноискусства — искусства социалистического реализма.

Мне кажется уместным отметить здесь и фильм «Бессмертный гарнизон». Постановщики фильма З. Аграненко и Э. Тиссэ по-новому увидели события Великой Отечествен-

ной войны. Рассказав о простых людях, вынесших на себе всю тяжесть войны, они правдиво, без прикрас и лакировки, но и без излишних натуралистических подробностей, показали трудные военные будни, в которых рождался великий исторический подвиг советского народа.

Но некоторым молодым режиссерам свойствен серьезный недостаток. В их постановках почти не чувствуется стремления к яркой изобразительности. Поэтому не случайно, запоминая сюжет того или иного фильма, зритель с трудом может восстановить их конкретные образы, детали.

А ведь кино прежде всего — искусство изобразительное, требующее сильных, впечатляющих и запоминающихся зрительных образов.

Естественно, что в процессе широкого выдвижения молодых кадров мы не могли избежать и некоторых издержек. Далеко не все молодые режиссеры обнаружили способность к самостоятельному, оригинальному творческому решению, а некоторые даже потерпели серьезные неудачи.

Так, например, режиссер Н. Фигуровский, взявшись за постановку «Повести об агрономе» по книге Г. Николаевой, не смог завершить работу над фильмом. Дирекция киностудии «Мосфильм» вынуждена была приостановить съемки фильма, затратив уже значительные средства.

«ЗЕМЛЯ И ЛЮДИ»



Еще более тяжелый и неприятный случай произошел на киностудии «Ленфильм». Постановка картины «Кочубей» по повести А. Первенцева была поручена режиссеру Ю. Музыканту. Однако он не смог справиться с этой задачей ни творчески, ни организационно. В результате Министерство культуры вынуждено было передать постановку фильма другому режиссеру.

Но отдельные неудачи молодых постановщиков не должны помешать дальнейшему смелому выдвижению молодежи на самостоятельную работу. Мы должны серьезно и внимательно проанализировать каждый фильм молодого режиссера, выяснить причины неудач и ошибок с тем, чтобы помочь крепко стать на ноги всем талантливым молодым людям. Эту работу надо проводить с большой чуткостью и вниманием. Мы обязаны сделать все, чтобы помочь одаренной молодежи, и только тогда, когда будет ясно, что человек не способен к самостоятельной творческой работе, нужно прямо и честно сказать ему об этом и помочь найти другое место на кинопроизводстве.

Большую помощь в художественном росте молодежи и передаче опыта наших мастеров молодому поколению должны оказать творческие мастерские, организованные на киностудиях.

Наиболее широко этот опыт проводится на «Мосфильме», где организовано пять таких мастерских.

На студии имени М. Горького существуют мастерские С. Герасимова и Л. Лукова. На «Ленфильме» такие мастерские пока еще не организованы. Там существует несколько иная практика оказания помощи молодым. Такие режиссеры, как С. Васильев, Г. Козинцев, Ф. Эрмлер, И. Хейфиц, систематически оказывают помощь молодым постановщикам.

Плодотворно работают на «Мосфильме» мастерские М. Ромма, С. Юткевича, в которых были поставлены «Попрыгунья», «Долгий путь», «Человек родился», а сейчас идет работа над рядом других фильмов.

Опыт работы таких мастерских пока еще небольшой. Они существуют всего лишь около двух лет. Но уже сейчас можно сказать, что они вполне себя оправдали, и поэтому такую форму творческого содружества надо всячески развивать. Надо, чтобы каждая такая мастерская объединяла коллективы сце-

наристов, режиссеров и операторов, близких друг другу по своим творческим принципам.

Подобные коллективы могли бы быть созданы и по определенным жанрам кино. Поэтому Министерство культуры охотно поддержало предложение К. Минца об организации специальных мастерских кинокомедий на «Мосфильме» и в Сценарной студии.

ОТ СЦЕНАРИЯ К ФИЛЬМУ

При рассмотрении проблемы режиссуры мы должны остановиться еще на одном вопросе — на отношении постановщика к литературному материалу, на том, как образы сценария раскрыты на экране.

Нередко хороший литературный сценарий из-за слабости режиссерской работы превращается на экране в посредственный, серый фильм. В нем не чувствуется четкой и ясной режиссерской мысли, неудачно подобран актерский ансамбль, мало выдумки в построении мизансцен.

Разве очерки В. Овечкина с их ярким жизненным материалом и интересными конфликтами не давали возможность В. Войтецкому поставить хороший фильм? Почему же этого не получилось?

Оказывается, вместо того чтобы привлечь опытного драматурга и создать кинематографический вариант литературного произведения, а свое внимание сосредоточить на углубленной разработке режиссерского плана, В. Войтецкий решил сам для себя писать сценарий, не имея никакого сценарного опыта. И он потерпел серьезное поражение и как драматург и как режиссер. Фильм «Своими руками» не удовлетворил зрителя и подвергся резкой критике в печати.

И прав В. Овечкин, когда он протестует в своем открытом письме, опубликованном в печати, против столь бесцеремонного обращения режиссера В. Войтецкого и руководства киностудии имени М. Горького с его литературными произведениями.

Бывают случаи, когда режиссер под предлогом исправления или переделки сценария становится соавтором, не имея на это никаких оснований. Бесцеремонное отношение режиссера к литературному сценарию — причина неудач многих постановок.

Сценарий «Сын» Т. Сытиной был опубликован и встретил поддержку за смелое вторжение автора в одну из важных сторон нашей жизни—воспитание молодежи. Он был интересен и как произведение кинодраматургии, в нем были острый сюжет, хороший диалог, выразительные эпизоды. Режиссер Ю. Озеров, взявшись за постановку фильма, в процессе съемок начал переделывать сценарий Т. Сытиной. При этом он притупил остроту проблемы воспитания характера юноши, соскользнул на путь сглаживания конфликта, упростил психологический подтекст сценария, не нашел интересной кинематографической формы. И, хотя фильм имел некоторый успех у зрителя, все же приходится сказать, что он был бы во много раз лучше, если бы сценарий Т. Сытиной был поставлен с большей режиссерской изобретательностью.



«ЗЕМЛЯ И ЛЮДИ»

На Киевской студии поставлена картина по сценарию В. Закруткина «Без вести пропавший» (режиссер И. Шмарук). Мы ожидали, что этот фильм, посвященный волнующему драматическому событию — спасению тяжело раненного советского офицера простой чешской женщиной,— взволнует нас до

глубины души. Однако непрофессиональная работа авторов привела к тому, что фильм смотрится без интереса и волнующие чувства и переживания людей погасли на экране. После просмотра картины уходишь с глубокой обидой за то, что такой яркий и трогательный кусок жизни выглядит серым и бескровным. Режиссер не только не обогатил литературный материал, но обескровил, лишил его дыхания.

К сожалению, такие случаи у нас не единичны. Они свидетельствуют о том, что известная часть режиссеров бездумно, нетворчески относится к литературному материалу для своей будущей постановки. А между тем сам процесс отбора драматургического материала должен быть активным творческим процессом. Именно здесь и рождается режиссер, возникает идейно-художественный замысел будущей постановки, определяется арсенал изобразительных средств, которые должны решить стиль и характер кинематографического произведения. Сплошь и рядом на студиях проходят мимо фактов обеднения литературных сценариев в процессе режиссерской разработки. Мы должны быть более требовательными к режиссуре, так как подобные явления не только затрудняют работу писателя в кино, но и нередко отпугивают его от кинематографа.

«ДЕЛО РУМЯНЦЕВА»



ЗА ТВОРЧЕСКОЕ СОДРУЖЕСТВО

Многолетний опыт советского кино показывает, что успех в работе над фильмами решающим образом зависит от содружества писателя и режиссера. Если мы обратимся к истории постановки наших лучших фильмов — «Депутат Балтики», «Мы из Кронштадта», «Великий гражданин», «Последняя ночь» и других,—то увидим, как плодотворен союз автора с режиссером, какие прекрасные результаты он дает.

Эта замечательная традиция с успехом продолжается и в последние годы. Постоянной творческой дружбой связаны не только режиссеры и профессиональные кинодраматурги, например М. Ромм и А. Каплер, Ф. Эрмлер и К. Исаев, Ю. Райзман и Е. Габрилович, А. Столпер и С. Ермолинский, но и некоторые писатели, дающие примеры исключительно добросовестного отношения и активного участия в работе режиссера на всем протяжении съемки кинокартины. Хорошими примерами подлинного творческого участия писателя в кино и содружества его с режиссером могут служить работы В. Тендрякова и М. Швейцера, Е. Дзигана и А. Штейна, Ю. Германа и И. Хейфица, Г. Троепольского и С. Ростоцкого, такого опытного мастера, как В. Катаев с молодым режиссером В. Бунеевым. Подобные примеры творческого содружества должны стать основой всей нашей работы, ибо в этом залог повышения качества фильмов. Автор, к сожалению, не занял еще подобающего ему места на киностудии, которое он должен занять наравне с режиссером. К его голосу не всегда прислушиваются в группе. Нередко его права ущемляются.

Видимо, надо продумать организационные формы, которые соответствовали бы коллективным принципам творческой работы над фильмом.

ПЛАН ЭТОГО ГОДА

В 1957 году перед советской кинематографией стоят важные идеологические и художественные задачи. План производства фильмов в 1957 году предусматривает создание до 90 полнометражных художественных фильмов, в том числе 41 цветного и 8 широкоэкранных. На 1 января 1957 года из

90 фильмов уже запущено в производство 60. Остальные фильмы будут запущены в I и II кварталах.

Большое внимание уделяется юбилейным фильмам, приуроченным к 40-летию Советской власти. Эти фильмы расскажут о героической истории Коммунистической партии, о борьбе народов нашей страны за советскую власть, воспроизведут образы простых людей — рабочих, крестьян, революционных солдат, под руководством ленинского ЦК основавших первое в мире социалистическое государство. К числу таких фильмов относятся «Правда» (по сценарию А. Корнейчука), «Шторм» (по пьесе В. Билль-Белоцерковского), «Перекоп», «Дни испытаний», «По путевке Ленина» и ряд других.

В работе над юбилейными фильмами примут участие виднейшие мастера советского киноискусства, а также талантливая молодежь, хорошо показавшая себя в первых постановках.

Другой отличительной чертой плана выпуска фильмов в 1957 году является большое количество кинокартин о жизни современного советского общества. Этот раздел плана, включающий более двух третей фильмов всей программы 1957 года, ставит задачу создания ярких образов наших современников, людей передовых мыслей, носителей высоких общественных идеалов. Фильмы этого раздела покажут также всемирно-исторические победы нашего народа и рост коммунистического сознания советских людей.

Фильм режиссера Ю. Райзмана «Коммунист», посвященный строительству одной из первых гидроэлектростанций, расскажет о том, как молодая советская республика начала осуществлять ленинский план электрификации России. Кинокартина «За твою жизнь» (режиссер М. Калатозов) раскроет смысл гражданского подвига, расскажет о вечно живых традициях нашего общества. Фильм «Коммунисты» (режиссер И. Хейфиц) посвящен борьбе за утверждение ленинских нравственных норм. Другие картины этого раздела также посвящены жизненно важным, актуальным вопросам современности.

По сравнению с предыдущими годами в плане значительно расширен раздел фильмов на международные темы, трактующих вопросы мира и дружбы между народами.



«ДЕЛО РУМЯНЦЕВА»

Часть картин этого раздела плана будет создана в содружестве с зарубежными кинорганизациями.

План 1957 года предусматривает дальнейшее развитие таких жанров киноискусства, как кинокомедии, музыкальные, приключенческие и спортивные фильмы. Будет создан также ряд исторических и биографических кинокартин.

В разделе экранизации литературных произведений наибольший интерес представляют фильмы «Тихий Дон», «Хождение по мукам», «Железный поток».

План 1957 года обеспечивает создание ряда важных и актуальных картин, которые явятся свидетельством дальнейшего роста советской кинематографии.

О КРИТИКАХ И РЕЦЕНЗЕНТАХ

Качественный подъем советской кинематографии и воспитание художественных вкусов народа немыслимы без высокой и принципиальной критики, умеющей связывать проблемы марксистско-ленинской эстетики с конкретными задачами и оценками явлений киноискусства.

Как известно, культ личности нанес ущерб нашей критике, приучал ее долгое время игнорировать объективную художест-

венную ценность фильма, ориентироваться на вкус одного человека.

Газетная рецензия или журнальная статья являются одной из важных и действенных форм критики. Но, к сожалению, уровень этих статей, за небольшим исключением, крайне невысок. В большинстве случаев такие статьи или рецензии сводятся к пересказу содержания картин, а в конце дается несколько ни к чему не обязывающих строк о работе того или иного режиссера или актера.

Наши рецензенты и критики (кстати, крайне немногочисленные) выработали уже определенный стандарт, который используют почти во всех случаях. Чем, например, могут помочь творческим работникам такие стертые, на любой случай заготовленные критические оценки: «Образ, созданный артистом, глубоко человечен. В нем нашли правдивое, волнующее выражение прекрасные черты многогранного человека нашей великой эпохи. Есть в фильме и другие жизненные, убедительные образы советских людей...».

Наши газеты и журналы мало занимаются вопросами кинокритики, мало пишут о смысле и значении того или иного произведения киноискусства, о художественных недостатках наших фильмов, не прослеживают творческого пути драматурга, режиссера, оператора.

Центральные газеты напечатали в прошлом году по 6—10 рецензий. Газета «Советская культура», в которой имеется даже специальный отдел кино, опубликовала немногим больше 30 рецензий. А как же быть с остальными кинокартинами, вышедшими на экран? Кто их проанализирует?

На страницах органа Союза писателей — «Литературной газеты» — неоднократно сообщалось о том, что советская кинодраматургия является важным и самостоятельным видом литературы. С этим нельзя не согласиться, тем более что для кино сейчас пишут свыше трехсот писателей. О важности кинодраматургии все давно и хорошо знают. Но важно другое — помогать писателям, работающим в кинематографии. Однако за весь прошлый год на страницах «Литературной газеты» не появилось ни одной рецензии на сценарий, ни одного обзора, который характеризовал бы труд наших кинодраматургов и писателей.

Зато немало места уделила «Литературная газета» бесполезной дискуссии с газетой «Советская культура», начатой Анатолием Рыбаковым. Мы бы с большим удовлетворением прочли развернутую принципиальную статью о том или другом фильме или сценарии вместо длинной и поверхностной информации о совещании, посвященном той же пресловутой дискуссии.

Совершенно не уделяют внимания вопросам кинодраматургии наши толстые литературно-художественные журналы — «Новый мир», «Знамя», «Октябрь», «Звезда» и другие.

Крайне плохо обстоит дело с анализом зарубежных фильмов. О таких картинах говорят главным образом во время фестивалей, в хвалебных обзорах и статьях. Нередко наши друзья — кинематографисты стран народной демократии — высказывают определенную неудовлетворенность этими слишком любезными статьями. Они говорят, что им хотелось бы услышать от своих коллег более серьезный и профессиональный разбор своих кинопроизведений. Особенно важное значение для нашего зрителя имеет глубокий идейно-художественный анализ произведений буржуазного киноискусства. Широкие культурные связи с многими странами мира и систематический обмен кинофильмами обязывают нашу критику более внимательно относиться к идейной сущности этих фильмов. Нередко наши критики, говоря о художественной стороне фильма, не вскрывают чуждых нам идей, которые несут эти фильмы.

Мы вправе ожидать от нашей печати более глубокого и систематического освещения вопросов киноискусства, без чего немыслим дальнейший подъем художественной кинематографии.

Большие претензии мы должны предъявить к историкам и теоретикам кино, а также к журналу «Искусство кино».

Хотя за последнее время и появился ряд работ киноведов (выпущены I том очерков истории советского кино, несколько сборников по вопросам режиссуры и кинодраматургии, отдельные книги по операторскому мастерству, сборники статей С. Эйзенштейна и В. Пудовкина), все же у нас нет еще больших работ по насущным вопросам киноискусства. Слишком медленно разрабатывается история советского и зарубежного кино.

Сектор истории кино института истории искусств Академии наук СССР, которым руководит Ю. Калашников, за 12 лет своего

существования создал еще мало значительных работ в этой области. А между тем обобщение опыта советского кино, разработка конкретных вопросов кинодраматургии, режиссуры, актерского и операторского мастерства могли бы оказать нам большую помощь.

Чрезвычайно малое место в своих планах уделяет вопросам художественной кинематографии издательство «Искусство». Невнимание к вопросам кино в этом издательстве настолько уже укоренилось, что сейчас нужны, видимо, самые решительные меры, чтобы заставить руководство издательства пересмотреть свое отношение к этим важным вопросам.

Оживление творческой жизни в кино повышает ответственность наших редакций, издательств и кинокритиков, которые должны стать на позицию более активного участия в важных процессах, совершающихся в нашем киноискусстве.



«ОТЕЛЛО»

КОЛЛЕКТИВНАЯ МЫСЛЬ В КИНЕМАТОГРАФИИ

Нельзя не сказать несколько слов и о том важном рычаге, каким располагают министерства культуры и киностудии для поднятия художественного качества фильмов.

В первую очередь мне хочется сказать о сценарных отделах, художественных советах и творческих секциях наших киностудий, а также о роли редактора главка.

За последнее время эти важные органы нашей внутренней критики стали работать несколько лучше. Регулярнее стали собираться художественные советы, активнее обсуждаются сценарии, материалы фильмов. Художественные советы сейчас являются ценной формой руководства творческим процессом, в котором участвуют сами деятели кино. Перенесение основного центра тяжести руководства художественным процессом на студии и усиление роли художественных советов повысили их ответственность за качество выпускаемых фильмов.

Можно привести десятки примеров, когда полезная и справедливая критика помогла авторам и режиссерам исправить и улучшить свои произведения. Но вместе с тем надо со всей резкостью сказать, что в работе художественных советов, сценарных отделов и главка имеются еще крупные недостатки, заключающиеся в боязни нелицеприятной критики, захваливании отдельных произведений, а порой и беспринципности. На киностудии «Мосфильм» с восторгом был принят фильм «Мексиканец». Художественный совет горячо приветствовал создателя этой картины, в отличие от зрителей, которые остались глубоко равнодушными к ней.

На «Ленфильме» художественный совет явно перехвалил посредственный кинофильм «Дорога правды» и, наоборот, недооценил интересную работу режиссера М. Швейцера «Чужая родня».

На Алма-Атинской студии была неверно оценена картина «Беспокойная весна». Захвалили слабый фильм «Встретимся на стадионе» на Ташкентской студии. То же самое произошло и с картиной «В поисках адресата» на Ереванской студии.

Неблагополучно обстоит дело в этом отношении и на Киевской киностудии, которая некритично отнеслась к таким картинам, как «Костер бессмертия», «300 лет тому...», «Главный проспект», «Без вести пропавший». Художественные советы еще не до конца поняли свою роль и ответственность, которую они несут за качество наших фильмов.

Но, требуя от художественных советов активизации их деятельности, мы должны вся-

чески помогать им, больше прислушиваться к их голосу, не игнорировать их решений, как это делает иногда Главное управление по производству фильмов.

Расширение производства фильмов и задачи всемерного повышения художественного качества картин заставляют нас серьезно подумать о принципах и форме руководства творческим процессом создания фильмов. Главное управление еще недостаточно перестроило свою работу в соответствии с новыми задачами.

ПРОКАТ И КИНОФИКАЦИЯ

Большую роль призваны сыграть органы проката и кинофикации. За пятилетие с 1950 по 1955 год киносеть выросла почти на 12 тысяч киноустановок. Несмотря на это, в стране еще ощущается острый недостаток кинотеатров. Особенно это относится к городской сети.

Во исполнение решения XX съезда КПСС Министерство культуры и его органы в шестой пятилетке должны осуществить широкое строительство новых кинотеатров. Только одних широкоэкранных кинотеатров к концу пятилетки у нас будет около 700.

Рост производства советских фильмов положительно сказался и на репертуарном планировании выпуска новых фильмов на экран, внес значительное изменение в практику тиражирования. Если два-три года назад наши прокатные организации получали для выпуска в течение месяца 5—6 фильмов (из них не более 2—3 советских), то теперь ежемесячно выпускается 12 кинокартин, из которых более половины — советские.

Однако не все еще руководители органов кинофикации и проката правильно осуществляют практику выпуска новых фильмов на экраны. Сплошь и рядом мы сталкиваемся со случаями небрежного, невнимательного, а порой и безответственного отношения к прокату фильмов советского производства. Так случилось, например, с кинофильмом «Первый эшелон». Фильм даже не был выпущен в первоэкранных кинотеатрах Москвы.

Совсем без подготовки были выпущены и прошли незамеченными в Москве такие интересные и принципиально важные фильмы, как, например, «Чужая родня». и «Земля и люди».

«КАРНАВАЛЬНАЯ НОЧЬ»



О РУКОВОДСТВЕ КИНОИСКУССТВОМ

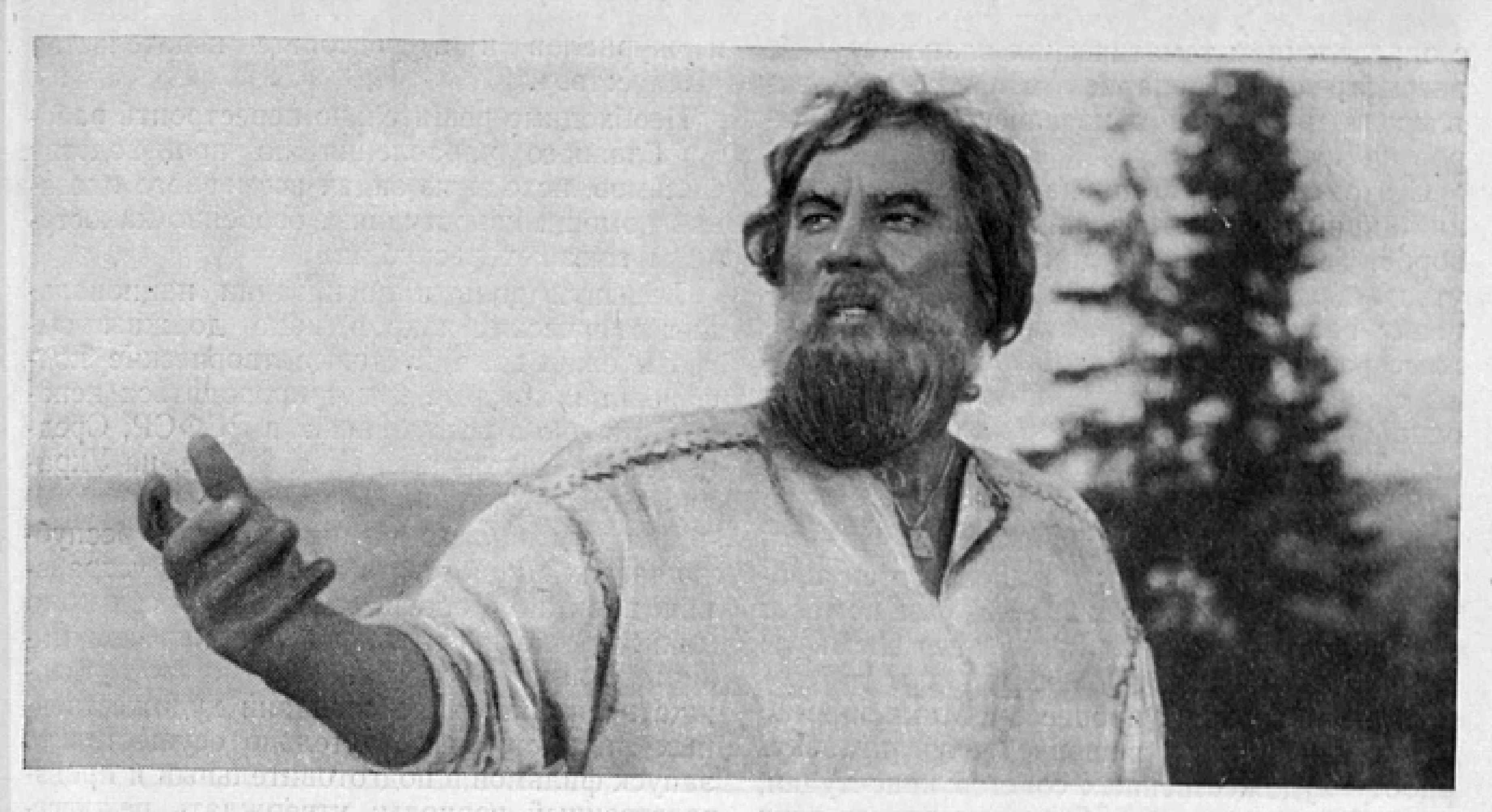
Решения XX съезда КПСС оказали благотворное влияние на все области нашего искусства.

Развернулась творческая инициатива киноработников, более содержательными стали дискуссии в коллективах нашей художественной интеллигенции. Одним из животрепещущих вопросов, возникающих в таких дискуссиях, в высказываниях отдельных работников, а также в некоторых статьях, является вопрос о руководстве искусством.

Совершенно справедливое требование дальнейшей демократизации методов руководства искусством вытекает из духа решений XX съезда партии. Вместе с тем в процессе борьбы с вредными последствиями культа личности иногда высказывались неправильные, ошибочные мнения.

Некоторые товарищи считают, что дальнейшее развитие советского искусства невозможно без «самоуправления» и изъятия его из ведения государственных организаций. Такая постановка вопроса, по существу, отрицает роль партии в руководстве искусством и неверно трактует ленинские принципы партийности литературы и искусства.

В известной беседе с Кларой Цеткин об искусстве и месте художника в социалистическом обществе В. И. Ленин говорил, что



«ИЛЬЯ МУРОМЕЦ»

в советском искусстве «каждый художник, всякий, кто себя таковым считает, имеет право творить свободно, согласно своему идеалу, независимо ни от чего».

«Но, понятно,— указывает далее Ленин,— мы — коммунисты. Мы не должны стоять, сложа руки, и давать хаосу развиваться, куда хочешь. Мы должны вполне планомерно руководить этим процессом и формировать его результаты».

Вспомним другой пример: в октябре 1920 года, накануне съезда Пролеткульта, В. И. Ленин собственноручно пишет проект резолюции этого съезда. В нем мы находим следующее положение о руководстве партии и государства искусством:

«Съезд вменяет в безусловную обязанность всех организаций Пролеткульта рассматривать себя всецело как подсобные органы сети учреждений Наркомпроса и осуществлять под общим руководством Советской власти (специально Наркомпроса) и Российской коммунистической партии свои задачи, как часть задач пролетарской диктатуры».

На всем протяжении истории нашего государства Коммунистическая партия всегда уделяла большое внимание вопросам искусства как важного средства воспитания широчайших масс народа.

Именно Коммунистическая партия больше кого бы то ни было заинтересована в достижении художником наиболее полной, истинной свободы творчества, она заинтересована в том, чтобы как можно больше талантов, хороших и разных, расцветало в нашем искусстве, чтобы соревновались между собой различные творческие течения.

Не декретирование, а товарищеское разъяснение, внимательная, заботливая поддержка каждого художника, честно стремящегося служить народу,— вот к чему направлены решения XX съезда о руководстве сложной специфической областью духовной жизни — искусством, и к чему должны быть направлены все наши усилия.

Выполняя эти важные требования партии, Министерство культуры СССР и главк стремятся к тому, чтобы создать такую систему взаимоотношений с киностудиями, съемочными группами и с деятелями кино, чтобы максимально развивать их творческую инициативу.

Основная задача в том, чтобы повысить чувство ответственности руководителей киностудий и шире привлечь самих творческих работников к решению вопросов, связанных

с определением тематических планов студий, рассмотрением сценариев и фильмов, привлечением авторов и назначением режиссеров на постановки.

С этой целью устранена множественность инстанций при заключении сценарных договоров. Теперь сами студии рассматривают и утверждают литературные сценарии, производят расчеты с авторами, утверждают режиссерские сценарии, пробы актеров, составы съемочных групп, принимают фильмы на одной пленке. Все это положительно сказалось в творческой жизни киностудий.

Начали работу двухгодичные курсы по подготовке кинорежиссеров на «Мосфильме».

В ближайшее время предполагается провести еще ряд мероприятий, которые помогут нам устранить имеющиеся еще элементы администрирования и бюрократизма в руководстве творческим процессом. Министерство культуры приняло решение реорганизовать работу художественных советов киностудий, разработав систему выборности членов этих советов и их отчетности перед творческими коллективами студий.

В новых художественных советах будут шире представлены авторы — писатели, кинодраматурги и критики, которые до сих пор, по существу, не участвуют в их работе.

Помимо этого, кинодраматурги должны занять большее место в редколлегиях газет и журналов и в редсовете издательства «Искусство».

Необходимо решительно перестроить работу Главного управления по производству фильмов, исходя из задач всемерного оказания помощи киностудиям, особенно киностудиям союзных республик.

Большую роль в воспитании национальных творческих кадров кино должны сыграть ежегодные кустовые творческие конференции, которые будут проводиться непосредственно в республиках: в РСФСР, Средней Азии, Закавказье, Прибалтике, на Украине и в Белоруссии.

Для дальнейшего расширения прав республиканских министерств культуры и устранения ненужной опеки со стороны союзного министерства и главка республиканским министерствам предоставлено право утверждать литературные сценарии художественных фильмов, самостоятельно осуществлять запуск фильмов в подготовительный и производственный периоды; утверждать режиссеров-постановщиков и всю съемочную группу, утверждать постановочные планы и сметы на период подготовки и производства фильмов — до трех миллионов рублей; самостоятельно принимать и утверждать к выпуску на экраны республик законченные фильмы.

Сокращение промежуточных звеньев, расширение прав республиканских министерств культуры и директоров киностудий и освобождение их от мелкой опеки вполне себя оправдали и самым положительным образом сказались на работе наших киностудий.

Мы будем продолжать и в дальнейшем это нужное дело, преодолевая излишнюю робость, неуверенность, а иногда и сопротивление аппарата.

В частности, при наличии утвержденного Министерством культуры СССР общего лимита на постановки фильмов надо предоставлять министрам культуры союзных республик право утверждать сметы на производство художественных фильмов без ограничения стоимости картины.

В последнее время Министерство подготовило еще ряд мероприятий по дальнейшему

«СОРОК ПЕРВЫЙ»





«УРОК ИСТОРИИ»

качественному подъему художественной кинематографии и коренному улучшению планирования и организации производства фильмов.

Среди таких мероприятий намечено:

проведение ежегодных всесоюзных кинофестивалей с присуждением премий за лучшие фильмы, так как существующий порядок материального поощрения хороших фильмов носит чисто административный характер.

изменение существующей системы выплаты потиражного вознаграждения авторам сценариев и режиссерам, имея в виду максимальное поощрение авторов за создание высокохудожественных кинопроизведений.

Одновременно с этим необходимо шире практиковать выплату премий (до 50%) авторам за хорошие киносценарии, по которым поставлены высококачественные картины. Такое право нам предоставлено постановлением правительства, но мы этого права до сих пор по-настоящему не используем.

Министерство считает целесообразным привлекать квалифицированных сценаристов на штатную работу в киностудии для более активного участия в работе творческого коллектива студии.

Киностудиям разрешается приобретать интересные темы и сюжеты киносценариев у отдельных лиц, не имеющих возможности и профессиональных навыков для того, чтобы самостоятельно написать сценарий.

Учитывая положительный опыт сценарных мастерских, созданных на киностудиях «Мосфильм», имени М. Горького и Сценарной студии, организуются сценарные мастерские на наиболее крупных республиканских киностудиях.

Улучшается подготовка кадров сценаристов во ВГИК при значительном расширении сценарного факультета и максимальном приближении учебных программ к требованиям фильмопроизводства.

Для повышения качества творческой и организационной работы съемочных групп ставится перед студиями задача приступить к созданию постоянных съемочных групп. Имеется в виду, конечно, основной состав съемочной группы.

Вводится в практику работы киностудий составление перспективных творческих планов режиссеров-постановщиков на три-четыре года вперед с учетом заблаговременной подготовки для них сценариев. Это будет практическим шагом к устранению длительных межкартинных простоев у режиссеров.

Вводится широкая практика выездов ведущих режиссеров-постановщиков центральных киностудий в республики для оказания творческой помощи молодым режиссерам.

Организуются четырехмесячные курсы повышения квалификации режиссеров республиканских киностудий.

Назрел вопрос о создании производственно-творческих объединений на наших крупнейших киностудиях, имеющих целью дальнейшее улучшение руководства производством фильмов и внедрение полного хозяйственного расчета в работе цехов и отделов киностудий.

Все эти меры должны улучшить нашу работу. Они, безусловно, будут способствовать дальнейшему развертыванию производства и скажутся на художественном уровне наших фильмов.

Но это еще далеко не все, что мы должны сделать для того, чтобы устранить те серьезные недостатки, которые существуют у нас на киностудиях, в главке и в Министерстве.

Важнейшие вопросы перспективного развития кино и оказания помощи в дальнейшем улучшении творческого процесса подчас решаются нами долго и нерешительно. Много еще излишней писанины и канцелярщины во взаимоотношениях Министерства культуры с киностудиями.

•

Советское киноискусство привлекает внимание всего мира, как искусство передовое, прогрессивное, как искусство высоких гуманистических идеалов.

Высокое назначение и благородные задачи советской кинематографии не только вдохновляют наших деятелей кино, но и обязывают их работать более активно и плодотворно. Мы располагаем прекрасными творческими и инженерно-техническими производственными кадрами, и можно не сомневаться, что уже в ближайшее время мы выполним задачи, возложенные на нас XX съездом Коммунистической партии Советского Союза, и дадим нашему народу много интересных и содержательных кинофильмов.

Неисчерпаемый родник талантов

Обсуждение результатов сценарного конкурса в секции кинодраматургов Союза писателей СССР

Московские кинодраматурги, собравшиеся в Союзе писателей СССР, с интересом выслушали сообщение члена жюри Всесоюзного конкурса на лучший сценарий М. Папавы об итогах конкурса.

М. Папава отметил, что по своим идейным и художественным достоинствам поступившие на конкурс сценарии были значительно интереснее сценариев, обсуждавшихся на конкурсах прежних лет. Конкурс принес большую пользу. Надо активно содействовать тому, чтобы все лучшие сценарии, отмеченные так или иначе жюри конкурса, были поставлены, говорит тов. Папава. Необходимо вести дальнейшую работу не только над премированными на конкурсе произведениями, но и над рекомендованными сценариями.

К этим пожеланиям присоединились участники обсуждения П. Фурманский, И. Чекин, Н. Кладо, Н. Равич, А. Спешнев. Они говорили о том, что конкурс вновь показал, какой неисчерпаемый родник талантов питает кинематографию нашей страны. Конкурс дал киноискусству много новых кинодраматургов, в том числе молодых.

В ходе обсуждения были внесены ценные предложения. А. Каплер предложил, в частности, опубликовать в журнале «Искусство кино» и в московском киноальманахе лучшие киносценарии, отмеченные жюри конкурса; увеличить число сборников лучших киносценариев, выпускаемых издательством «Искусство»; просить Главное управление по производству фильмов при постановке лучших конкурсных сценариев в заглавных титрах указывать: «Фильм поставлен по сценарию, премированному на конкурсе».

Бюро секции кинодраматургов высказало также пожелание, чтобы Министерством культуры СССР и Союзом писателей была создана в общественном порядке комиссия для изучения конкурсных сценариев и содействия их передаче в производство.

НА ШИРОКОМ ЭКРАНЕ

Н. Зоркая

ПРАВДА И ПАФОС РЕВОЛЮЦИИ

У нас стало привычным разделять искусство, а значит, и саму жизнь по тематическим рубрикам: «производственная» тема, «колхозная», «семейная» и т. д. Такое деление вносило известный порядок в сложное хозяйство отражения действительности, особенно пригодный для планов и отчетов. Но при соприкосновении с художественным творчеством рубрики не выдерживали, ломались или продолжали объединять весьма далекие друг от друга произведения.

Так происходило и с темой историко-революционной. С самых ранних лет существования советского кино, когда революция была для его мастеров еще не историей, а сегодняшним или совсем свежим в памяти вчерашним днем, открылось безграничное разнообразие путей, способов, средств изображения революционной эпохи на экране. Перед художниками простирался новый, невиданный мир, рожденный в битвах великого исторического значения. Работа над «темой» становилась новаторскими поисками, формированием нового, социалистического искусства. В своих проявлениях оно могло быть бесконечно богато, неисчерпаемо, как и сама революционная действительность. И в первых же фильмах, воссоздавших революцию, подступы к ней в боях 1905 года, защиту ее в сражениях гражданской войны, обнаружились широта возможностей в воплощении этой всеобъемлющей темы и своеобразие творческого подхода к ней разных, несходных художников. Революция находила отклик не только в могучем движении масс «Броненосца «Потемкина» и свойственном пудовкинскому фильму «Мать» пристальном внимании к человеку, герою революционной борьбы. Революция отражалась и в философском раздумье, высоком накале чувств «Арсенала» А. Довженко, в драматизме внутренних, психологических конфликтов «Ночного извозчика», в бытописании и сочности жанровых красок «Серпа и молота».

Если окинуть взглядом путь, пройденный советским киноискусством в последующие годы, сразу видно, что важнейшие этапы, вехи, решительные повороты его связаны с изображением революции. Воскрешая дни, горевшие очистительным огнем, овеянные высокой революционной идеей, художники открывали глубины н о в о г о и с к у с с т в а, которое по праву и справедливости, в действительности (а вовсе не в дежурных наших восхвалениях) завоевало славу во всем мире. «Будущий историк с восхищением найдет в этих памятниках выгравированное в искусстве гордое лицо поколений, вершивших советскую революцию»,— писал после Первого Международного кинофестиваля 1935 года Ромен Роллан, утверждавший, что советское кино—«самое большое искусство народа... самое характерное искусство нового советского мира, столь же выразительное по своей оригинальной направленности и естественной гармонии, каким была героическая трагедия для античного мира».

Об этой славе нашего экрана полезно вспомнить сейчас, когда лучшие традиции изображения революции начинают возрождаться.

Эпоха величайшего драматизма, глубоких конфликтов, контрастов, исторического творчества миллионов простых людей, во главе которых — скромнейший, «простой как правда», великий Ленин, не поддавалась украшательству, холодной помпезности, напыщенному монументализму, распространявшимся в искусстве послевоенных лет. Может быть, именно резкое и явное несоответствие самого жизненного материа-

ла и начинавшего канонизироваться парадного стиля экрана послужило одной из причин того, что многие художники вовсе не обращались к теме революции. Почти за десять лет по окончании Отечественной войны было выпущено всего два фильма, историко-революционных по рубрике, парадно-биографических по существу — «Клятва» и «Незабываемый 1919-й год», в которых с наибольшей ясностью выразились особенности множества произведений, связанных с культом личности.

Направление это, надо быть уверенным, больше не получит прямого продолжения. Но отзвуки его еще слышатся — ведь старое живуче, цепко и, если не бороться с ним, трудно преодолевается. Так, например, в 1955 году, когда уже были ясно осознаны многие беды нашего искусства, вышла в свет картина «Крушение эмирата» — своего рода облегченный, доморощенный вариант псевдомасштабной эпопеи, картина, освобожденная от явных ошибок прошлого, но внутренне эпигонская, построенная по стандартам «обязательного ассортимента» образов и сюжетных положений, мотивов и приемов, которые было принято считать необходимыми для историко-революционного фильма, в данном случае на тему «гражданская война в Средней Азии».

Но не только в одном этом фильме (не очень значительном и заслуживающем внимания лишь как анахронизм, как предостережение) почувствовались отзвуки старого.

Само резкое противодействие сложившимся шаблонам, творческая полемика с ними в ряде новых фильмов свидетельствовали о том, что процесс преодоления инерции продолжается.

Нельзя было долго терпеть помпезную фальшивую монументальность и ту показную «народность» на экране, которая определялась только лишь внушительным числом участников массовки, не имея ничего общего с художественным раскрытием исторической роли масс.

И у художников и у зрителей возникло естественное тяготение к душевному, теплому, скромному в искусстве, к простому, действительно рядовому, пусть ничем особым и не примечательному человеку, которому дозволено преодолевать трудности, любить, мужать в борьбе, страдать и даже ошибаться.

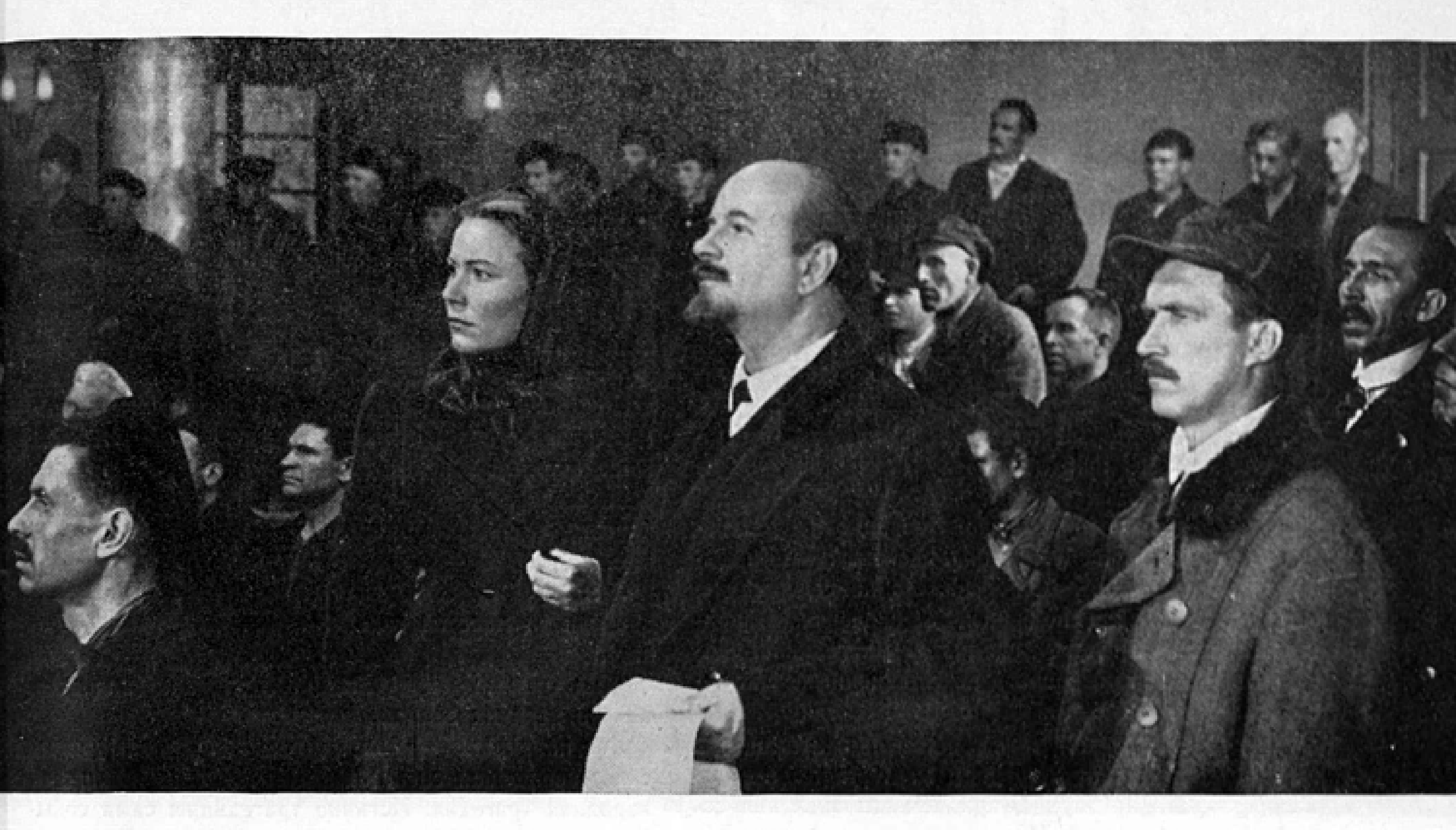
Об этом общем для всего нашего киноискусства стремлении в фильмах о революции заявила режиссерская молодежь.

Она принесла на экран свое, непосредственное ощущение эпохи, начала взволнованный рассказ о том, что ей всего ближе,— о молодом герое славных времен, о поколении, с революцией вступившем в жизнь. Возник особый интерес к так называемым «будням» революции, к героике и романтике боевой повседневности. Рядовые, скромные советские люди с обычной для тех лет, внешне ничем особым не отмеченной судьбой стали в центр фильма. Внимание сосредоточилось на внутренних конфликтах, душевной борьбе, на всем том, что в действительности сопровождает возмужание и рост человека и что в революционную эпоху обострялось, становилось необычайно напряженным.

Лучшие фильмы молодых режиссеров разбили догматическое отрицание так называемых «камерных» решений большой социальной темы, поскольку под камерностью долгое время по сути дела понимались дела и дни простых людей и отсутствие среди действующих лиц героя, на котурнах возвысившегося над миром. Автобиографические повести Аркадия Гайдара, рассказ Б. Лавренева «Сорок первый», воскрешенные на экране, прозвучали свежо и молодо. Великая тема приняла, вобрала в себя и мягкий гайдаровский оптимизм «Школы мужества» с ее лейтмотивом революции — «веселого времени», весны, счастья, пробуждения, и романтику детского восприятия гражданской войны, поэзию комсомольского энтузиазма начала 20-х годов в «Тревожной молодости», и конфликт любви и долга в душе героини «Сорок первого» — красноармейца Марютки. Эти фильмы, говоря нам о богатстве советского киноискусства, еще раз убеждают в том, как бесконечно разнообразны судьбы, пути, столкновения, драмы, характеры людей революционной эпохи. Для воссоздания этого бурного мира пригодны и тонкие средства психологической драмы, и лирика, и юмор, и беглые, острые зарисовки быта, и акварельные, легкие краски.

Но не сразу вернулись на экран другие испытанные средства, иные, суровые краски,— то, что составило в свое время новаторскую славу советского кино,— огромная выразительность широкой народной картины, художественное воссоздание великих исторических событий жизни народной.

Выхолощенные и искаженные в помпезно-монументальных фильмах принципы большого народного полотна сами по себе на какой-то период стали вызывать подсознательное опасение — чем иным можно объяснить горячее увлечение только лишь обыденным, будничным, поэзией повседневности, так ясно ощущающееся во всем сегодняшнем киноискусстве? Это увлечение было плодотворным. Но правильно ли выращивать и впредь только эту ветвь — особенно для историко-революционного фильма? Ведь нельзя забывать, что при всем богатстве художественных средств и способов изображения могучих народных движений с особенной полнотой и силой могут воссоздать их «большие» формы — роман, эпопея, социальная драма.



«ПРОЛОГ»

Подвиг русских людей 1812 года запечатлели и звонкие стихи Дениса Давыдова, и непритязательное повествование кавалериста-девицы Надежды Дуровой, и прозрачная проза пушкинского «Рославлева». Но человечество обеднело бы, не имея мощного эпоса «Война и мир».

Революционная тема ждала своего воплощения в большой, подлинно масштабной народной картине.

Контуры ее увидели мы в фильме «Пролог» Ефима Дзигана по сценарию А. Штейна.

Нетерпеливое ожидание вызывал сам анонс «Пролога»: долгое время после «Поколения победителей» не появлялись на экране герои 1905 года, славные русские революционеры, подвижники народного дела. Долгое время молчал замечательный художник Дзиган, чье имя нельзя отделить от того волнения, с которым вот уже двадцать лет смотрится фильм «Мы из Кронштадта». И, наконец, «Пролог» снимали для широкого экрана. А он только завоевывает у нас признание как явление искусства, многими воспринимается лишь как любопытное новшество и, следовательно, может отвлечь внимание к технике, новым кинематографическим возможностям как таковым.

Но на просмотре не чувствовалось самодовлеющей власти этого чудесного экрана. Народная сцена, разметнувшаяся во всю ширь полотна, которое будто уходит в самую жизнь,— какой простор для дзигановского мастерства панорамы, для его стремления передать движение огромных людских массивов! И крупный план необычный — чрезвычайно рельефный, подобный скульптурному портрету, неразрывно и интересно связанный с фоном, с окружающей человека средой, что так важно в историко-революционном фильме. Широкий экран воспринимался как органичная форма, наилучшим способом воплощающая содержание, как точно найденные живописцем размер и пропорции холста для будущей картины. И уже это говорило об уверенном мастерстве, которым так долго не могли овладеть, например при введении цвета, столь раздражавшего своим крикливым украшательством жизни многокрасочной, но совсем не такой слащаво пестрой и нарядной, какой становилась она в цветных фильмах.

В «Прологе» и необычный экран, и стереофонический звук, столь естественный у звукооператора Л. Трахтенберга, и цвет, которого, наконец, не замечаешь,—всё служит художественным целям. И одна из них бесспорно достигнута. Создан образ народа в массовых сценах.

Марксистское положение о народе — творце истории выдвигает перед художником в изображении революции особые задачи. Они связаны с самими осо-

бенностями роли народа в революционных переворотах, когда народные массы не только являются движущей силой исторического процесса, но активно, осознанно творят новый общественный порядок. «Буря, это — движение самих масс»,— говорил о революции В. И. Ленин. Образ революционного народа, вступившего в наивысшую, решающую стадию борьбы за переустройство общества, вдохновенно воссоздали историко-революционные фильмы 20—30-х годов. И вот в «Прологе» живой предстает перед нами дорогая, долго не получавшая развития, но счастливо сбереженная традиция.

От «Броненосца «Потемкина», «Чапаева», трилогии о Максиме пришла она в наши дни, чтобы воскреснуть с новой, волнующей силой. Да, были массовые сцены и в «Падении Берлина» и в «Незабываемом 1919-м годе», и они сделаны были великолепно, талантливо, мастерски. Но по содержанию своему они имели подчиненное значение. Народные картины «Пролога», где встает многоликий, единый, коллективный образ революционных масс,— поистине душа фильма.

Они заставляют задуматься о том, не мало ли, при всем восхищении режиссерским мастерством изображения народа на экране, придаем мы значения самой массовой сцене? Не сводим ли ее функцию к иллюстративной именно потому, что привыкли видеть действия народных масс в качестве следствия, а не первопричины исторических событий? Не пренебрегаем ли драматургией народной сцены и ее многообразными выразительными возможностями, считая психологию, конфликт, сюжетное развитие областью лишь индивидуальных столкновений характеров? И нет ли здесь тех же догматических ограничений и разграничений, которые заставляли считать несовместимыми с социальной темой личные, «частные» чувства, мир человеческой души?

Но ведь во многих прекрасных фильмах, где созданы глубокие индивидуальные образы и подробно прослежены судьбы героев, народная сцена становилась «зерном», кульминацией, и именно в ней раскрывалась с могучей силой революционная идея произведения, его центральная внутренняя тема. Сцена боя, который ведут с врагом кронштадтские моряки и пехотинцы, в «Мы из Кронштадта», эпизод похорон рабочего на петербургской окраине, перерастающих в демонстрацию протеста, в «Юности Максима», сцена на заводе Михельсона и являющаяся логическим ее продолжением сцена народного гнева в фильме «Ленин в 1918 году» — все это замечательные образцы не только режиссуры, но и драматургии народной картины.

Сцена каппелевской атаки, казалось, могла завершиться в тот момент, когда для перешедших в штыковой удар белогвардейцев стала смертным шквалом очередь одинокого пулемета Анны, когда задрожали, сломались, спутались черные шеренги. Но авторы фильма подняли действие на новую драматическую ступень, завершив сцену образом неповторимой красоты и силы. Вырвалась из-за холма казачья конница, она лавиной несется к красноармейской цепи. И тогда появился на экране чапаевский кавалерийский эскадрон. Плавно, сдерживаясь, стелются в разбеге кони, а впереди, словно неспеша, летит конь Чапаева, надувается как парус ветром черная бурка... Как непохож этот гордый, смелый бег на ночной марш белогвардейцев, когда темными лесными тропами подбираются они к ставке чапаевцев! Победоносный порыв народа и сам характер центрального героя — все раскрывается в народной картине, где Чапаев даже не выделен особым планом.

О могучей образной силе кино — движении, действии, жизни масс на экране — вновь напомнил «Пролог».

Тема фильма — пробуждение, прозрение народное, начало великих социальных битв.

Вот на экране — монументальная, драматургически завершенная сцена Девятого января, подлинная народная трагедия. Истинно трагедийны сами события кровавого воскресения: и поруганная, обманутая надежда народа, и злодейский, бессмысленный расстрел мирного шествия, и дорогой ценой обретенное, но исторически закономерное прозрение. Глубоко волнуют они, потрясают, воссозданные на экране страстно, с гражданской патетикой и гневом, с четким, свободным мастерством.

Панорамой сняты взволнованные лица, головы, глаза, ищущие, полные тоски и веры — с «именем христовым» рабочие собираются идти к царю. Текут по улицам, под арками, мимо стройных петербургских зданий людские потоки, едва колышутся в воздухе узорные хоругви, и над этим чинным, торжественным ходом ослепленных, обманутых людей — зловещая фигура фальшивого проповедника в рясе, с крестом в руке. Напряжение нарастает постепенно, как бы накапливаясь изнутри. Все меньше интервал между толпой, вливающейся на Дворцовую площадь, и первой шеренгой солдат, за спиной которых Зимний дворец. Длинные планы, самим своим замедленным ритмом передающие всю значительность, торжественность этого шествия для его участников, перебиваются коротким, как выстрел, кадром: наведенные винтовки, протянувшиеся через весь экран.

В людском месиве, панике, смятении затерялась и была смертельно ранена девочка, дочь рабочего. «Настенька! Настенька!» — мечется, разыскивая, ее отец, а в другой стороне толпа, разбегаясь под выстрелами, несет с собой одинокую девочку. Несчастье с ребенком, показанное на экране, действует



«ПРОЛОГ»

всегда сильно. В сценарии история маленькой Насти важна и существенна, так как смерть ее открывает глаза отцу, обманутому гапоновской пропагандой рабочему Матвею Круглову. Однако не это определяет эмоциональное воздействие сцены расстрела, это лишь капля, переполнившая для нас чашу горя и гнева, лишь фрагмент единой, цельной картины, деталь, по смыслу близкая кадрам с коляской на Одесской лестнице. В большом эпизоде Девятого января, имеющем и свою экспозицию, и точку высшего подъема, и разрешение конфликта,— несколько таких опорных моментов, ясно намеченных драматургом и выделенных режиссером. Они сосредоточивают наше внимание на той или иной фигуре, отдельном столкновении, характерной подробности. Сначала это разговор Круглова с женой и дочерью Марфой—предостережение, предчувствие трагического исхода. Затем — солдат с его настороженностью и наивным, непосредственным рассказом о горестях деревни, фигура маленького человека в серой шинели, «царева быдла», как скажет он о себе потом, которому запало в дремлющую душу слово рабочего агитатора. Далее — средь мук и горя народного омерзительный конец витийства Гапона, когда, как вор или взломщик, но под защитой дюжего молодца из охранки пророк убегает, пролезая сквозь решетку и деловито подбирая полы рясы... Все эти моменты остаются в памяти. Но трагедийное звучание, скорбная и гневная патетика эпизода на площади возникают от целого, от общего плана, от подлинно народной сцены. Дворцовая площадь — лучшее достижение отлично, с тонким вкусом снявших фильм операторов В. Павлова и Б. Петрова, художников П. Киселева и Е. Серганова. В этой сцене достигнут выразительный контраст спокойного зимнего солнечного утра в легкой морозной дымке и чудовищной людской бойни, передан в классически строгих петербургских пейзажах образ прекрасного, величественного города дворцов, красоты, чуждой несчастным, задавленным, угнетенным людям, что вышли на улицы столицы.

Сквозь изящную и строгую чугунную ограду показаны бездыханные тела людей на мостовой, мирных, с верой шедших сюда людей — итог кровавых событий, позорное преступление царизма...

Но это вовсе не конец. Цех Путиловского завода в знаменательные минуты, когда созревший протест и глубокая ненависть к бесчеловечному строю впервые вырываются наружу... Глуховатый голос Горького за кадром, смелая птица над седыми волнами, бушующее море на этом невиданном экране — чудесный кинематографический образ «Песни о буревест-

нике», волна революции, вздымающая алый флаг на «Очакове», и, наконец, баррикады в снежной, декабрьской Москве. И именно в массовых сценах с пафосом и темпераментом глубоко раскрывается в фильме тема революционного пролога.

Более тридцати лет тому назад эту же тему средствами народной киноэпопеи с пламенным талантом воплотил в своем фильме Эйзенштейн. Нельзя не быть благодарными постановщику «Пролога» за верность бесценной традиции «Потемкина». Но за прошедшие с тех пор годы сама традиция неизмеримо обогатилась. Словно выдвинутые вперед революционной массой, с экрана сошли в духовную жизнь народа Чапаев, Максим, Полежаев. Стало трудно представить себе произведение киноискусства без рельефных, глубоко разработанных, индивидуальных образов. Изображение в кино отдельных человеческих судеб органически соединилось с раскрытием судьбы народной. Могучее движение народных масс обрело новую жизненную убедительность благодаря многообразным, живым человеческим характерам.

Образы героев, конечно, существуют и в «Прологе». Но, к сожалению, по своей значимости они не достигают высокой меры искусства, свойственной массовым картинам фильма.

Только в сдержанной гневной страсти, с какой отвергает Круглов — В. Соловьев жалкий царский дар за кровь погибших, в прищуренных с хитрецой глазах и неторопливом раздумье прозревшего солдата Филимонова — П. Винника да в спокойном, скуластом лице и уверенной повадке девушки — пролетарского агитатора Марфы, хорошо сыгранной И. Кондратьевой, почувствовалось нечто новое и свежее, чего не видели раньше. Остальные же образы и сюжетные линии их развития в основном связаны уже не с традицией, а с подражательством, мешающим настоящему росту, смелому движению искусства вперед. Корни этого — прежде всего в сценарии «Пролога».

Драматические положения, мотивы, развитие действия — фактически все содержание фильма, кроме ярко написанных сценаристом массовых сцен (правда, их немало!), — кажутся вариантами уже неоднократно использованными в историко-революционных пьесах и сценариях. И, действительно, мало оригинального, например, в истории с провокатором — неврастеничным интеллигентским хлюпиком Игнатием, в неожиданной предсмертной встрече одного из героев с солдатом, близким к революционерам, и других ситуациях «Пролога».

Особенно ясно сказывается это качество сценария в драматургической разработке образов, по своему месту в фильме весьма значительных,— большевика Федора и его возлюбленной Кати.

Кроме традиционной меховой шапочки бестужевской курсистки и симпатичной внешности в Кате нет ничего примечательного — и мягко, искренне играющая роль Кати Д. Столярская в том не виновата. У нее просто нет материала для характера глубокого, своеобразного. Клятва верности партии, которую дают Федор и Катя зимней ночью, в первой сцене звучит декларативно, потому что мы еще слишком мало знаем героев, чтобы поверить им беспрекословно и с ними взволноваться. Потом в самом ходе фильма «заявка» на образы героические осуществляется только внешне и поверхностно: в прыжке Федора с поезда на полном ходу, в стремительном беге Кати, покинувшей тяжело раненного Федора, чтобы передать бастующим рабочим Пресни письмо из Петербурга, и т. д. Федору, хотя он и участвует во многих, почти во всех эпизодах фильма, автор не дал веских и ярких слов, каких-либо действий, выражающих четкий, определенный характер. Это — «большевик вообще», лишенный индивидуальной конкретности и неповторимых черт. От безликости, расплывчатости никак не может спасти этот образ исполнение молодого способного актера В. Авдюшко. И получается нечто безусловно неожиданное для замысла авторов: на первый план выдвигаются жанровые фигуры, персонажи второстепенные, эпизоды, которые по значению своему должны быть лишь интермедиями большой народной драмы.

Но прежде чем говорить о самой яркой актерской работе фильма, поневоле привлекающей к себе чрезмерное внимание,— о П. Константинове в роли филера по кличке Зеленый — приходится сказать о том, что в воплощении характера героя революционной эпохи «Пролог» разделил недостатки, общие для всех последних фильмов о революции. При всем несходстве этих произведений, разнящихся и самим жизненным материалом, и творческим к нему подходом, и художественными средствами, и интересами и опытом их создателей приходится снова вспомнить, но уже по иному, менее радостному поводу, фильмы молодых режиссеров.

Вернемся к «Тревожной молодости» — произведению талантливому, сразу заставившему поверить в большое будущее А. Алова и В. Наумова.

Фильм привлекает своим темпераментом, достоверностью в воссоздании эпохи, богатством и правдой деталей, которые режиссеры умеют тонко подметить и передать. Окунувшись в кипучий быт революционных лет, увлекшись его волнующим своеобразием, они насытили действие колоритными подробностями, обилием характерных лиц и эпизодов, самим воздухом горячего, юного времени. И только музыкальный фон за кадром — песни молодости страны, навсегда связанные для нас, людей



«ПРОЛОГ»

сегодняшнего дня, с дорогим прошлым, только чувствующаяся порой дружелюбная авторская снисходительность к наивно-строгим и чересчур аскетичным героям придают происходящему на экране поэтический лад рассказа о недавних, но минувших днях.

Разнообразны и выразительны жанровые, характерные фигуры, эпизодические лица, составляющие вместе живой фон, среду для центрального конфликта: перепуганный вторжением петлюровцев старый учитель, молоденький, веселый поваренок, глупая и сентиментальная преподавательница пения, впоследствии содержательница танцкласса; сотник, который превращается в опасного, тонко маскирующегося врага революции. Когда действие переносится в годы восстановления, на экран выплескивается бурная, строящаяся жизнь. Все это производит впечатление вновь открытого, впервые увиденного мира.

Каковы же герои «Тревожной молодости», какие мысли будят их образы, что нового открывают они?

«Тревожная молодость» — фильм о трех друзьях из маленького украинского городка, о трех людях молодого революционного поколения. В первых частях мы видим их детьми, обыкновенными — веселыми, но порой серьезно задумывающимися о жизни, непохожими на сухих и добропорядочных паймальчиков и девочек (такими показаны дети, например, в фильме «Кортик» — в целом удачной детской картине о революции). Они с остервенением тузят скаутов на улице, дерутся с докторским сыном Котькой и, сдерживая слезы, с гневом смотрят из-за разрушенной крепостной стены, как расстреливают петлюровцы их друга, большевистского комиссара Сергушина. Но вот кончается тревожное детство, друзья становятся взрослыми.

В молодых героях фильма запечатлены привлекательные черты комсомольцев начала 20-х годов. Прямой, горячий Василий Манджура, Галя с ее суровым пренебрежением к «мещанским» чувствам, вроде любви, Витька Маремуха, с детства сохранивший и флегматичность, и умение остро видеть ложь и несправедливость,— все они симпатичные, обаятельные молодые люди. Исполнители их ролей темпераментны, искренни. Но — общая беда! — нет в созданных ими характерах большой внутренней значительности образов типических, нет ярко выраженных индивидуальных свойств, нет здесь ни страстного познания жизни, ни глубоких дум о ней. Содержание их, в общем, неглубоко — и причина этого опять-таки в литературной основе фильма, в его первоисточнике — книге В. Беляева «Старая крепость».

В ранние годы развития советской кинематографии, когда мастера ее впервые обращались к материалу революции, сама резкая поляризация героев — представителей двух враждующих классов — служила выражением большого социального конфликта революционной эпохи. Принадлежность одних к революционным классам — пролетариату и крестьянству, а других — к классам враждебным, контрре-

волюционным — уже сама была мерилом человеческих достоинств и недостатков. Тогда это было не только закономерно, но и плодотворно, потому что необходимо было прежде всего четко разграничить в произведениях искусства борющиеся лагери.

Но в наши дни мало одной лишь анкетной графы о социальном происхождении, «классового признака», на недостаточность которого для искусства указывал в свое время Горький. Именно обобщенная классовая характеристика-оценка лежит в основе образов «Тревожной молодости» и столкновения героев фильма с их антагонистом Котькой. Галя, Василий, Маремуха — хорошие комсомольцы и патриоты потому, что они дети рабочих. Ненавидят Котьку, не доверяют ему потому, что он сын доктора, «буржуй».

Только лишь по признаку принадлежности к тому или иному классу — пролетариату, крестьянству, буржуазии — обрисованы образы действующих лиц и в фильме «Они были первыми» Ю. Егорова по сценарию Ю. Принцева — интересном по режиссуре, по общей атмосфере, но прямолинейном драматургически.

Схематизм драматургической основы фильмов приводит к плоскостности, к повторности характеров, переходящих из одной картины в другую. Образ большевика Чубука из «Школы мужества» предстает во втором, почти дословно повторяющем его образе большевика Сергушина в «Тревожной молодости». Образ секретаря ЦК в «Тревожной молодости», моментально устраняющего недоразумения, от банальности уводит только личное обаяние актера Б. Бабочкина.

Не всегда приносят в фильм режиссеры и свое собственное, новое ви́дение революционной эпохи. Например, в «Школе мужества» сцены в комитете большевиков, где идет запись добровольцев, в лесах, в штабе кажутся давно знакомыми, чем-то повторяющими и «Волочаевские дни», и «Всадники», и «Пархоменко», потому что нет здесь особого, присущего только этому и никакому другому фильму образа эпохи. Опять-таки это «гражданская война вообще».

«Пролог», открывший новую страницу в воплощении образа революционных масс на экране, тоже не дал нового, обогащающего традиции историко-революционного фильма, в раскрытии характеров, жизненных путей, судеб героев 1905 года. И в этом, думается мне, слабая сторона хорошего фильма.

Невыразительность, заурядность тех коллизий, где должна была страстно, волнующе звучать героика большевистского подполья, привели к тому, что непомерно разрослись эпизоды, передающие одну лишь сторону тревожного революционного быта — преследования охранки. Центральной сценой у Федора по существу стал поединок с приставленным к нему шпиком в ресторане на вокзале. Эпизод этот, щедрый жанровыми красками, острыми сатирическими зарисовками буржуа, веселящихся под визгливое пение шансонетки, — по основе своей детективный, а комедийное завершение его, на минуту сделавшее из пассивного, мрачного Федора удачливого героя приключенческого фильма,— весьма нехитро и легковесно. Усугубляется это тем, что В. Авдюшко старательно «играет» тревогу, столь контрастирующую с профессиональной выдержкой Зеленого. И человек с помятым, злым лицом, с топорщащимися лакейскими усиками, в котелке и шубе с воротником шалью привлекает к себе весь интерес зрителей.

Филер, сыгранный большим актером П. Константиновым, и жалок и страшен. Жалок своим озлобленным ничтожеством, своей презренной профессией, так беспощадно разоблаченной артистом. Он страшен тем, что Зеленый является немаловажным звеном в слаженной бюрократической машине — недаром шеренге филеров, отвратительному отребью переодетых провокаторов, дает личные указания импозантный полковник с лицом и манерами потомственного дворянина.

Образ Зеленого, как это ни странно звучит, многогранен. Здесь и ненависть к революционерам, и холуйское желание выслужиться, и неожиданная «человечная» нота — пьяная жалость к самому себе, вынужденному по долгу службы две ночи сидеть в баке и заработавшему за усердие трехкопеечный брелок. Образ этот был бы вполне уместен и хорош, если бы в фильме увидели мы глубокие реалистические портреты героев эпохи. Сейчас же он заслоняет более важные для нас лица.

Напряжение, которое создают замечательные массовые сцены на Путиловском заводе, в Технологическом институте и снижают перипетии с попойкой филеров, предательством Игнатия, вновь достигает высокого накала в финальных эпизодах баррикад на Красной Пресне — единственного героического «уголка земли, где царствует рабочий класс». И драматургу, и режиссеру, и исполнителям удалось выразительно передать предчувствие грядущей народной победы — и в интонациях государственного деятеля у ткачихи Прохоровской мануфактуры Варвары — Н. Родионовой и в мужественном непокорстве защитников последней баррикады.

Фильм «Пролог» впервые после достаточно долгих лет, когда образ В. И. Ленина возникал лишь в небольших эпизодах в двух фильмах, воскрешает черты великого вождя революционных масс. Это делает фильм особенно значительным для нового развития темы революции. В роли Ленина выступает артист



«ПРОЛОГ»

Н. Плотников, недавно сыгравший эту роль в спектакле «Человек с ружьем».

Исключительно трудна задача артиста еще и потому, что жив в памяти и на экране образ Ленина, созданный Щукиным. Плотникову лучше удается передать пламенную целеустремленность, энергию вождя восставшего народа. Но мало в этом образе ленинской человечности, обаяния великой простоты. Глубокое и всестороннее воплощение образа Ленина продолжает оставаться насущной задачей будущих историко-революционных фильмов.

Работы последних лет по-разному, бережно и смело воскрешают традиции лучших наших картин о революции. В этих новых фильмах много несовершенного и, главное, нет в них по-настоящему нового, воссозданного при помощи всех средств тончайшего современного кинематографического мастерства, типического образа героя революционной эпохи; есть лишь эскизы, наброски такого образа. Но фильмы эти сделали важное, большое дело, сломав канон холодной, напыщенной «эпопеи» о деяниях личности. Они напомнили о многообразии путей, аспектов, художественных средств воплощения великой темы, таких же неистощимых, как бурная жизнь эпохи грандиозных общественных сдвигов.

Только в качестве забавного парадокса можно вспомнить сейчас утверждения об «исчерпанности» революционной тематики, имевшие хождение в начале 30-х годов, совсем незадолго до появления «Чапаева», трилогии о Максиме, «Депутата Балтики». И сегодня, накануне сороковой годовщины Великого Октября, нетленной свежестью и молодостью привлекает история революции.

...Есть у каждого народа свои памятники, свои священные могилы. Все тихо, просто на Красной площади, у Кремлевской стены, где похоронены герои революционных битв. Ни одного украшения, только лаконичные архитектурные линии и естественный убор природы. И в кирпиче старинной кладки — черные, простые плиты, где начертаны имена рабочих, революционеров, общественных деятелей, отдавших себя великой идее. Сколько героических подвигов хранит в себе нерассказанная до конца история их жизни — мужественной, строгой, как и стены Кремля, где спят они вечным сном. И она требует таких же простых, величавых, строгих слов и форм в искусстве.

Интереснейшие воспоминания участников Октября, недавно опубликованные на страницах журналов, свежо и по-новому прочитанные сейчас главы исторической битвы народа, литературные произведения, широко и ярко воссоздавшие эпоху,— все это дает художникам кино неоценимый жизненный материал. Многое уже запечатлелось в сценариях, рождается в новых замыслах и первых набросках. Но как богата еще сокровищница революционных подвигов!

Широк путь отражения в искусстве правды великих лет героической борьбы нашего народа!

Н. Зеличенко, Л. Тамашин

ОПЫТ ЭКРАНИЗАЦИИ БЫЛИНЫ

Режиссер А. Птушко принадлежит к числу тех художников, которые не довольствуются привычным, готовым, тех, чья энергия, фантазия, изобретательность открывают новые возможности киноискусства.

Это он много лет назад населил экран куклами и остроумно сочетал их с живыми актерами, создав первый полнометражный объемно-мультипликационный фильм «Новый Гулливер». Теперь Птушко осуществил новаторский опыт воплощения былины на широком экране. Казалось, что былина и кинематограф несовместимы. Казалось, что обаяние произведения, передававшегося из уст в уста, в котором огромную роль играло воображение рассказчика и слушателя, померкнет или вовсе исчезнет, столкнувшись с наглядностью кинематографа, с его достоверной «осязаемой» фактурой. Но эти опасения не оправдались.

Давняя и прочная привязанность А. Птушко к поэтически воскрешенной русской старине имеет, в частности, то объяснение, что здесь есть куда приложить выдумку, изобретательность, которая составляет его сильную сторону как режиссера. В «Садко» эти особенности творчества А. Птушко сказались полностью, определив как достоинства, так и недостатки фильма. Сделав акцент на фантастике, А. Птушко создал скорее сказку, чем былину. Выбором былины об Илье Муромце режиссер ограничил себя в этом отношении. Своеобразие былины — в особом переплетении жизни-были и фантастики. При этом фантастика былины несравненно более «земная», чем в сказке. В былине действуют главным образом люди с преображенными фантазией чертами и свойствами, но все-таки живые, реальные люди.

При киновоплощении былины не все получилось в фильме достаточно убедительным, не везде сохранена та «правда жанра», которая необходима для художественной цельности. Кое-где режиссеру изменил вкус, а в чем-то просто не найдено правильное решение. Возможно, что вообще не все в былине может быть убедительно воплощено в наглядном изображении и кое от чего постановщику следовало отказаться...

И все же то, чего добился творческий коллектив при экранизации былины, можно назвать удачей.

Где же достигнута в фильме подлинная былинность? Прежде всего в пейзажах, в массовых сценах и во всех фантастических эпизодах фильма.

Быть может, одна из самых сильных сторон фильма — его пейзажи. Операторы Ф. Проворов и Ю. Кун сумели запечатлеть на экране все великолепие русской природы, ее разнообразие, величавость, одухотворенность. Герои былины немыслимы вне природы, и не случайно ее так много в фильме. Обилие панорамных съемок позволило авторам фильма показать русскую ширь, раздолье — все то, без чего немыслима былина. Но пейзаж служит в «Илье Муромце» не только фоном, он заключает в себе часто самостоятельный образ. Природа в фильме живет, живет одной жизнью с его героями. И если мы вспомним, какую роль играет пейзаж во всей образной структуре произведений древнерусской литературы — хотя бы по «Слову о полку Игореве»,— то нам станет ясно, насколько такое использование его в фильме способствует созданию ощущения былинности.

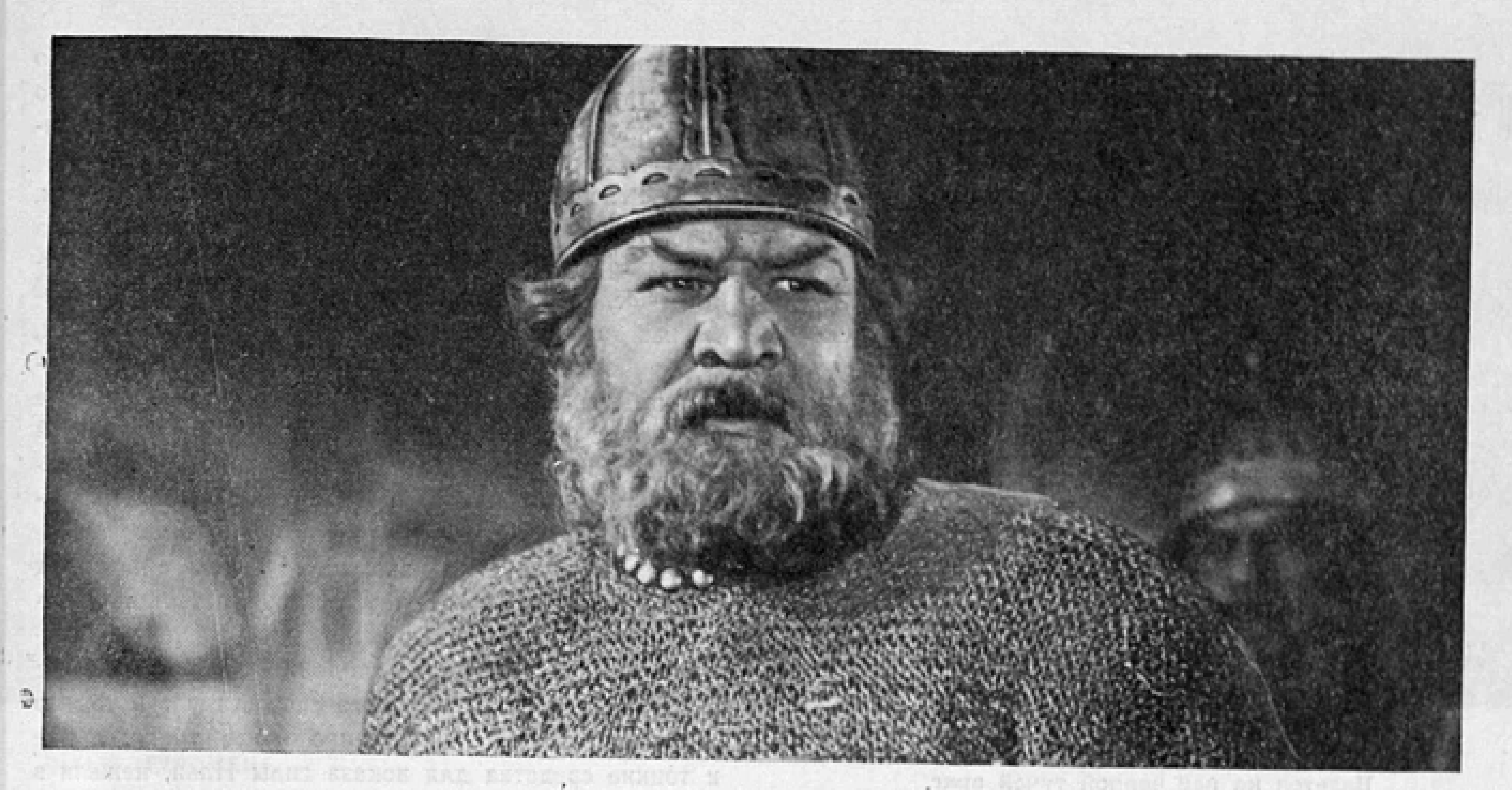
Особенно хороши вечерние пейзажи, когда таинственная дымка опускается на землю, шевелятся фантастические тени и огромная светло-желтая луна выплывает из-за горизонта, озаряя уснувшую землю загадочным светом.

Иногда, впрочем, постановщик теряет «ретроспективный» взгляд, и пейзаж оказывается в некоторых, впрочем, немногочисленных случаях, не былинным, а современным. Так, сцены ледохода, виды берегов Днепра, мимо которых проплывает караван Владимира (съемка с лодки), кажутся взятыми из сегодняшней кинохроники.

Но эти частные недосмотры в какой-то степени восполняются чрезвычайно удачным декоративным, бутафорским пейзажем или совмещением натурной декорации с живым пейзажным фоном (художник Е. Куманьков). Таковы виды Киева и «живой» лес, в котором происходит встреча Ильи с Соловьем-разбойником.

Богато фантастикой изображение лагеря врагов Вот, например, Идолище поганое, о котором в былине говорится, что у него «головище — что лоханище, а глазища — что пивные чаши». Примерно таким и выглядит Идолище в фильме — огромная туша, в самозабвенной важности восседающая на гигантской подушке, несомой носильщиками.

Еще эффектнее Соловей-разбойник с его обезьяньей и по-своему очень выразительной мордой... Чего сто́ит один свист Соловья, от которого бочки катятся вверх по лестнице, люди, как птицы, стремительно



«ИЛЬЯ МУРОМЕЦ»

летят по воздуху, а длинный стол перевертывается и плавно поднимается ввысь... А проносящиеся огненные стрелы, которые мечет Змей Горыныч и от которых занимается пламенем и окутывается черным дымом все вокруг?

...Осажденный тугарами Киев. Вечереет. Аппарат панорамирует. И с высокого холма видно, как огромным полукругом расположились враги. Все пространство, насколько охватывает его глаз, по обоим берегам Днепра усеяно тысячами светящихся точек костров. Или другая сцена. Равнина перед стенами осажденного Киева. Царь Калин хочет посмотреть, что творится в городе. «Курган!» — приказывает он. И мгновенно возникает гигантский холм из живых тел, выше городской стены. На вершину холма поднимается на коне Калин.

Или, наконец, самый поход тугар на Киев. Все пространство необозримой степи колышется. От переднего плана до горизонта (а линия горизонта на высоте примерно двух третей экрана), от одного края широкого экрана до другого — движущаяся орда.

Все эти сцены сделаны с большим мастерством. Обычно, когда наблюдаешь подобные трюки, отвлекаешься от их смыслового значения и интересуешься главным образом вопросом, каким образом они выполнены. В «Илье Муромце» этот недостаток, свойственный в известной мере «Садко», преодолен. Как ни сложно, как ни хитроумно и разнообразно устройство многочисленных эффектов в этом фильме, они логически вытекают из всей образной структуры былины и потому воспринимаются как «естественные», сюжетно необходимые, отвечающие правде жанра.

И все же кое-где вкус изменяет режиссеру, увлеченному своей выдумкой. Не очень удачна, например, сцена вышивания скатерти-самобранки. Она вообще слащава и сусальна, а в довершение к этому, в нее кое-где введены чучела, выдаваемые за живых зверюшек, и это выглядит нестерпимо фальшиво. То же самое в ряде эпизодов со Змеем Горынычем, в которых достаточно ощутимо выявляется его бутафорская фактура.

Но если фантастическая сторона фильма и изображение вражеского лагеря в целом удались, то образы положительных героев былин и, в первую очередь, образ самого Ильи Муромца оказались недостаточно убедительными.

Произошло это оттого, что не везде в фильме найдено органическое сочетание реальности и фантастики, свойственное былине, — эти два плана кое-где существуют как бы изолированно один от другого, связаны чисто механически. Характерно в этом отношении начало фильма.

Автор сценария М. Кочнев начинает историю Ильи Муромца с имеющегося в некоторых былинах мотива его болезни и исцеления. Первые кадры рисуют образ «сидня» — тридцать лет больной, немощный Илья (артист Б. Андреев) сидит, не имея сил ни

сдвинуться с места, ни пошевелить руками и ногами. Приходят калики перехожие. Они дают Илье испить соку «встань-травы», а затем рассказывают о страданиях русской земли. И Илья преображается. В нем просыпается богатырская сила, и он отправляется на подвиги.

Думается, что этот образ «сидня» решен в небылинном, бытовом плане, идущем вразрез с духом фильма. Сюжетно — все правильно. Илья — «сидень», и желание режиссера подчеркнуть его хилость, «обыденность», с этой точки зрения, оправдано. Но кроме логики сюжетной существует логика художественной правды жанра, она-то и оказалась в этом эпизоде нарушенной.

Калика Касьян поет чудесную, поэтичную песню, насквозь былинную по всему своему складу (отметим здесь, кстати, очень удачную музыку И. Морозова):

Есть одно в небесах солнце красное,
Одна на земле мать — родная Русь.
Грозный Калин-царь кличет страшный день,
Гибель Киеву, гибель Руси-земле.
Налетел на нас черной тучей враг,
Во полон берет наших жен, детей...

Песня иллюстрируется показом того, о чем в ней поется: выгоревшее поле, на дымящейся земле стоит измученная, потерявшая кров женщина с ребенком; тугаре мчатся по полю, ярким пламенем горят подожженные посевы; длинной вереницей по извилистой, спускающейся с горы дороги идут пленники...

Принято говорить об «эпическом спокойствии». Но существует и эпическое волнение, и оно прекрасно передано в этих кадрах, воссоздающих колорит героической эпохи «преданий старины глубокой».

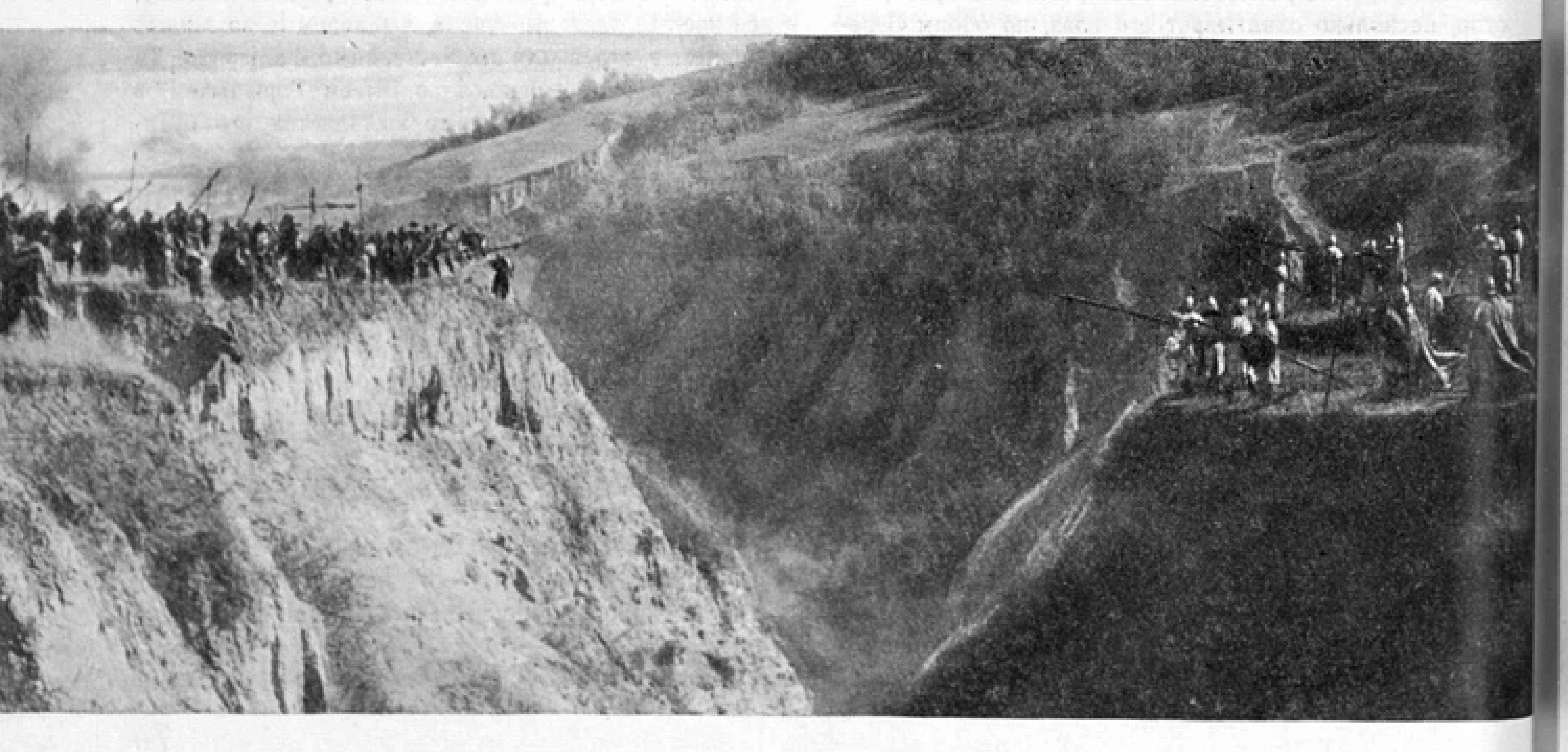
И вот, когда эти сцены перемежаются с кадрами, рисующими больного Илью, перед нами словно два разных фильма: один — поэтический, былинный, другой — «сниженный», бытовой. И когда затем исцеленный и преображенный Илья бросает с обрыва, подняв высоко над головой, огромный валун — этому не веришь. Это неправдоподобно — притом не только с точки зрения жизненной реальности (а Илья только что был дан именно в таком, жизненно реальном плане), но и с точки зрения реальности былинной.

Впоследствии, когда видишь Муромца в доспехах и вооруженного, когда перед нами настоящий богатырь, каким рисуются в нашем представлении богатыри, ощущение неправдоподобия пропадает. Вере в правдивость происходящего способствует и то, что режиссер находит несравненно более убедительные и тонкие средства для показа силы Ильи, нежели в приведенном эпизоде, где решение этой задачи чересчур примитивно.

Нет этого несоответствия, например, в сцене, где Илья разрывает канаты, которыми опутывают его тугаре, или в эпизоде, где, размахивая телом врага, он косит ряды наступающих на него воинов Калина.

Иногда испытываешь чувство разочарования от той легкости, с которой Муромец одерживает победы.

«ИЛЬЯ МУРОМЕЦ»





«ИЛЬЯ МУРОМЕЦ»

Так, без особого сопротивления сдается Илье Соловей-разбойник, без большого труда (хотя режиссер и пытается уверить нас в обратном) достается победа над Змеем, лишь ловкий бросок ножа потребовался, чтобы убить Идолище, и т. д. Этим снижается драматизм событий, описанных в былине.

Фильм «Илья Муромец» — первенец нашего широкоэкранного художественного кинематографа.

Пропорция обычного экрана 3 : 4, очевидно, утвердилась не случайно. В кадре такого размера удобно компоновать и бытовую сцену, и портрет, и пейзаж. Достаточно вспомнить многие и многие полотна мировой живописи, чтобы убедиться в том, что чаще всего художники натягивали холст на слегка удлиненную раму. Выбор пропорций холста художником — это часть творческого процесса, ибо они в большой степени определяют композицию будущей картины. В картине «Переход Суворова через Альпы» Суриков удлинил холст по вертикали, благодаря чему смог добиться ощущения головокружительной высоты заснеженных вершин, крутизны склонов. Когда же художнику потребовалось передать широту волжских просторов, удаль понизовой вольницы в «Степане Разине» или эпический размах покорения Ермаком Сибири, он значительно вытянул холст в ширину.

Вряд ли рамка широкого экрана сможет стать универсальной, одинаково пригодной для всех фильмов, независимо от их содержания и характера. Так же как трудно представить себе сейчас «Илью Муромца» воплощенным на обычном экране, трудно вообразить себе на широком экране фильм камерный, требующий тонкого раскрытия духовного мира героев, построенный на глубокой разработке психологических нюансов.

В иностранных журналах сейчас много пишут о системе «варио-форм», которая дает возможность в зависимости от характера эпизода изменять пропорции кадра по самому ходу фильма: скажем, изображение горного каньона будет передано с помощью вертикальной композиции, равнинный пейзаж зритель увидит на вытянутом в ширину экране, а «портрет» будет заключен в привычную форму. Трудно говорить сегодня о практической ценности этой системы, но важно отметить, что само появление ее свидетельствует о неуниверсальности широкого экрана.

«Широкое эпическое полотно» — принято говорить о произведениях, воплощающих образы народного эпоса, посвященных большим историческим событиям. Фильм «Илья Муромец» является «широким полотном» в буквальном и в переносном смысле слова.

Выбор былинного, эпического произведения для кинематографического воплощения на широком экране представляется нам чрезвычайно удачным и плодотворным. Широта экрана явилась здесь тем необходимым средством выразительности, без которого фильм потерял бы значительную долю впечатляющей силы. В этом трудность и ценность проделанной авторами фильма работы. Они создали не фильм-экспе-

римент, в котором материал подбирался бы только для решения технических и творческих задач, связанных с освоением широкого экрана, а подлинно художественный фильм, в котором широта экрана является одним из средств художественной выразительности.

Эпически развернутые батальные сцены, кадры нашествия тугар, наглядно воплотившие былинный образ «полчищ несметных», замечательная панорама «мертвого поля», кадры осады Киева тугарами, проезд Ильи по полю цветущих маков, пейзажи, великолепно передающие просторы родной земли,— все это создает своеобразную фольклорную стилистику фильма-былины.

Широта кадра не может быть включена в число изобразительных средств киноискусства механически. Новое качество кадра — его широта — заставляет вносить коррективы и в композицию, и в мизансцену, и в использование звука. В фильме «Илья Муромец» сделаны первые шаги в этом отношении, совершена первая попытка перестроить некоторые выразительные приемы кино применительно к широкому экрану.

Разумеется, первые художественные фильмы еще не могут дать сколько-нибудь полного представления о достоинствах и недостатках широкого экрана, о границах сферы его применения. Делать какие-либо обобщения на этот счет было бы слишком опрометчиво, тем более что далеко не все возможности широкого экрана в «Илье Муромце» использованы. Можно лишь поделиться некоторыми наблюдениями.

Широта экрана позволила разнообразнее строить мизансцены, основывая их часто на свободном движении актеров в кадре. Стало возможно вместить в кадр больше персонажей, насытить его бо́льшим действием. Вспомним, например, кадр, в котором заарканенный Сартаком боярин Мишатычка клянется в верности царю Калину. Свидетелем этой важной для сюжета сцены оказывается плененная, привязанная к коню Василиса. Важно было дать приближенно к зрителю и Мишатычку, договаривающегося с Сартаком, и слушающую Василису, так как именно она впоследствии рассказывает об измене боярина. Широкий экран позволил построить мизансцену так, что рассказанная сцена уместилась в одном кадре, и зритель имел возможность одновременно рассмотреть всех ее участников.

Другой пример — сцена в стане Сартака. На фоне юрты и причудливого языческого изваяния, жадно деля награбленное золото, сидят на шкурах Сартак и два тугарина. Аппарат отъезжает, и на образуемом общем плане сзади показывается приближающийся на коне Муромец, а справа в кадре открывается привязанная к столбу Василиса. Широта кадра позволила построить сложную и многоплановую мизансцену. Широкий экран придал лаконичность повествованию и избавил режиссера от необходимости снимать большее количество монтажных планов.

Следует отметить, что в большинстве случаев режиссер и оператор избежали опасности рассеивания внимания зрителя по экрану. Они строят композицию так, чтобы сконцентрировать внимание зрителя на главном в кадре. При съемке портретных планов, которые очень неудобно компоновать в удлиненных пропорциях экрана, режиссер и оператор отсекают ненужное пространство кадра, затемняя, как бы растушевывая его края или заполняя их деталями декораций, пейзажными элементами.

Создатели фильма явились пионерами и в области использования стереофонического звука в художественном фильме. Большое впечатление объемный звук производит в тех случаях, когда он не просто «бродит» по экрану вслед за говорящими персонажами, а там, где он активно помогает эмоциональной характеристике сцены. Интересно в этом отношении решен эпизод песни Касьяна. Деревенская изба сменяется на экране широкими пейзажными и массовыми сценами «на воздухе», и одновременно «выходит на простор» и песня, заполняя весь зал своей мелодией...

...Чудесно звонят колокола где-то прямо над головами зрителей, создавая в гармонии с изображением единый образ древнего русского города.

...Едет Илья Муромец по лесу, а зал наполняется щебетанием и пением птиц, любовно подслушанными и записанными в настоящем лесу.

Большая увлеченность авторов фильма своими задачами, изобретательность и настойчивость в поисках новых художественных приемов, связанных как с киновоплощением былины, так и с использованием возможностей широкого экрана, определили удачу «Ильи Муромца», первого в советской кинематографии широкоэкранного художественного фильма.



СПОР О ФИЛЬМЕ

Перед выпуском на экран фильма «Павел Корчагин» режиссеры Киевской киностудии Александр Алов и Владимир Наумов показали его драматургам, кинематографистам, товарищам по профессии. На одном из таких просмотров возник спор о картине, интересный не только оценкой ее достоинств и недостатков, но и суждениями о творческих принципах, положенных в основу фильма. В споре приняли участие И. Пырьев, Н. Погодин, Н. Охлопков, Ю. Райзман, А. Штейн, Ф. Эрмлер и другие мастера советского искусства и литературы. Мнения о фильме разделились.

•

Отмечая талантливость, творческую смелость молодых режиссеров, И. Пырьев выступил против их трактовки романа Н. Островского. И. Пырьев считает, что Павлу Корчагину в фильме приданы черты жертвенности, обреченности. Картина, говорит он, вызывает подавленное настроение, рисуя жизнь Павла Корчагина и его соратников как непрестанные страдания, лишения, беды.

— Для молодежи Павел Корчагин должен служить примером поведения — и в борьбе с врагами, и в дружбе с товарищами, и в любви,— подчеркивает И. Пырьев.— Это образ многогранный. В картине же образ Павла не удался... Мы также были в комсомоле, были на гражданской войне, участвовали в субботниках. Но в то же время мы учились в народных университетах, в вечерних школах, любили, радовались жизни, а не ходили «обреченными на страдания».

И. Пырьев высказывает мнение, что современники Павла Корчагина не узнают в этой картине героические и

Л. Погожева

НОВОЕ ПРОЧТЕНИЕ РОМАНА

Фильм режиссеров Алова и Наумова принадлежит к числу произведений, которые не могут оставить зрителей равнодушными. И не только потому, что в основе фильма лежит любимая уже многими поколениями книга, не только потому, что в образе Павла Корчагина воплотились лучшие героические черты советского человека, не только потому, что со страниц этой изумительной книги, а следовательно, и фильма встает правдиво и бесстрашно показанная эпоха борьбы, но и потому, что фильм, поставленный по этой книге,— произведение, отмеченное талантливостью режиссерского решения.

Фильм «Павел Корчагин» может нравиться или не нравиться, он может совпадать или не совпадать с вашим представлением о романе Н. Островского, с вашим ви́дением его главного героя. У каждого в душе живет свой образ романа и свое представление о юноше Павке Корчагине. Но вряд ли найдется человек, который сможет сказать, что фильм молодых режиссеров — произведение ремесленное, серое, бескрылое.

Как всякое талантливое произведение, в чем-то совершенно неожиданное, но все же почти целиком убеждающее своим основным целостным и продуманным решением, фильм неизбежно должен вызвать и споры и размышления. Это будут споры и размышления о принципах экранизации литературного произведения, это будут раз-

Вверху — плакат художника С. Дацкевича.

в то же время радостные первые годы жизни советской страны.

В связи с этим фильмом И. Пырьев затрагивает вопрос о путях развития советского киноискусства. В картине А. Алова и В. Наумова он находит влияние таких картин, как «Радуга» М. Донского, некоторых итальянских фильмов, показывающих главным образом теневые стороны жизни. «Это — нехороший, ненужный путь для нашего искусства... В последнее время мы признаем, что некоторое наши картины были мало реалистичны, что в них была лакировка. Но реализм бывает разный. Есть высокий реализм — реализм Бальзака, Толстого, Золя, и есть маленький реализм — «неореализм» итальянского кино (конечно, я имею в виду не лучшие его произведения). По какому идти пути? Если идти по пути показа одних тягот жизни,— мы к большому искусству не придем. Я — сторонник более радостного, более романтического искусства».

Ю. Райзман считает естественным, что картина встречает и положительные и отрицательные оценки. Отмечая новизну подхода к жизненному материалу, своеобразие и серьезность молодых художников, Ю. Райзман говорит, что в картине есть моменты, где излишне акцентируются тяготы и мучения героев:

— Неумение талантливых режиссеров распределить и верно использовать выразительные средства привело к тому, что, глядя картину, вы не успеваете передохнуть, освоиться с впечатлениями и с новыми силами обратиться к изображаемому. Это особенно заметно в эпизодах, где идет проливной дождь, затем снег, где персонажи покрываются инеем, и все это длится так долго, что уже физически трудно смотреть картину. Нужно было ввести в фильм «солнечные» сцены, которые контрастировали бы со сценами мрачными, показать живую, радостную природу, которая ведь также существовала в те годы. В сочетании «солнечного» и трагического была бы правда жизни.

Другие участники спора предоставили редакции для опубликования тексты своих выступлений.

думья об использовании традиций в решении историко-революционной темы, мысли о различных способах воплощения в искусстве личной трагедии человека, это будут размышления о жанре и индивидуальном стиле художника.

«Павел Корчагин» с его эмоциональностью, с его суровым колоритом и мужественным изображением жизненных трудностей — не равнодушное прочтение романа, не иллюстрация к его эпизодам и сценам. В этом фильме роман не пересказан, он художественно трактован, он решен, и это его решение отличается глубоким своеобразием, хотя многое в нем и представляется спорным.

Мы знаем, что новый фильм является уже вторым произведением по роману Н. Островского. В годы войны режиссер М. Донской поставил фильм, который заключал в себе преимущественно материал первой части романа. Пафос этого фильма был в изображении борьбы с немецкими интервентами в годы гражданской войны. Что же, в свое время это была законная интерпретация романа, она принесла пользу, ибо, как ручей, влилась в тот широкий поток искусства, который разрабатывал в годы войны по преимуществу тему борьбы с интервентами.

В новом фильме, к сожалению, лишь бегло показаны и гражданская война, и история роста и возмужания Павки Корчагина, и первая его любовь; основное в фильме — изображение нового человека и его поистине героического труда, человека, одухотворенного великой идеей и преодолевающего на пути к ее осуществлению неимоверные трудности. Осуществление этой великой идеи показано через частное — строительство узкоколейной дороги, необходимой, чтобы дать лес изнемогающему от холода Киеву. Трудовой подвиг первого поколения комсомольцев — вот что прежде всего прочитали в романе наши современники, молодые режиссеры, сверстники тружеников целины и строителей Братской ГЭС.

Что же, скажем сразу, что нам такое прочтение романа кажется в общем возможным и уж никак не случайным, хотя с грустью приходится отметить, что нетронутым пластом остались многие страницы романа, нераскрытыми остались многие темы и образы. Богатство романа не исчерпано. И, кто знает, может быть, не за горами то время, когда еще один, и уже третий по счету, кинематографический коллектив снова возьмется за экранизацию бессмертного произведения, и оно вновь воскреснет на экране, повернутое еще одной гранью.

Роман Н. Островского содержит в себе материал такой огромной силы, образ Корчагина так многогранен, так человечески великолепен, что еще многие и многие поколения и многие эпохи будут вносить в него свое понимание, открывать в нем новые стороны, отражая в этом понимании сущность новых взглядов, общее развитие искусства, культуры, философии.

Экранизировать — отнюдь не означает пересказать фабулу литературного первоисточника. Есть одно непременное, обязательное условие, без которого не может получиться экранизация. Это условие заключается в умении

понять, увидеть и творчески смело передать средствами киноискусства внутреннюю генеральную образную мысль первоисточника. В умении раскрыть поэтический художественный образ экранизируемого произведения — образ, который является душой произведения и отличает его от любой другой вещи даже в том случае, если она написана на схожий сюжет.

По-своему, ярко увидеть этот неповторимый внутренний художественный образ вещи, понять его, обязательно влюбиться в него и найти способ претворить его новыми средствами, средствами другого искусства, претворить творчески смело, по началу погрузив этот литературный образ снова в сферу жизни, а уж потом как бы вторично родить его для киноискусства — только с этого начинается экранизация.

Следование сюжету, или, вернее, фабуле произведения, еще не может обеспечить успеха экранизации. Этому можно привести сколько угодно примеров, обратившись к старым немым фильмам, в которых за 15 — 20 минут были довольно точно пересказаны сюжеты романов «Идиот», «Анна Каренина». Можно найти и более свежие примеры бездумного пересказа сюжета в фильмах недавнего времени — достаточно вспомнить «Анну на шее», «Княжну Мери», «Таланты и поклонники», «Двенадцатую ночь». Так, например, в экранном варианте «Княжны Мери» сюжет лермонтовской повести передан почти полностью. Почти полностью сохранен текст диалогов, закадровый голос читает все наиболее значительные отрывки из дневника Печорина. Костюмы героев, обстановка действия — все это соответствует букве лермонтовского произведения, но его душа исчезла, его мысль — глубокая и грустная — оказалась непонятой и искаженной.

Зрители увидели на экране банальный роман на водах в костюмах начала прошлого века. Трагедия Печорина, героя определенной исторической эпохи, глубоко противоречивый образ его не были правильно прочтены и переданы ни режиссером, ни актером. Психологическая повесть о человеке с душой, исполненной высокой мечты, недюжинной силы, о человеке, вынужденном жить среди пустых страстей и ничтожных мелких людей, — осталась нераскрытой. Трудно представить себе по фильму, какие силы стояли за Печориным, какая общественная трагедия породила подобный тип человека, что это за эпоха, в чем ее противоречия?

И, говоря о неудачах многих экранизаций, нельзя не сказать и еще об одном, увы, распространенном грехе — грехе театральности, забвении или наивном, поверхностном понимании того, что всегда составляло силу кинематографа, забвении его динамической природы, характерной для кинодраматургии действенности; забвении возможности пластическими художественными средствами раскрыть мысль, выразить переживания героев.

Откуда же взялась эта дурная театральность в таких экранизациях, как «Без вины виноватые», «Ревизор», «Та-

Николай Погодин

Это и есть правда

Эта маленькая речь, несколько лишь обработанная по стенографической записи, отразила мои первые впечатления от фильма «Павел Корчагин», первые — значит непосредственные, еще неохлажденные критическими размышлениями.

Но пусть это выступление остается как было, потому что полемика вокруг этого самобытного фильма произойдет горячая.

Картина производит громадное впечатление своим единством взгляда на первые годы революции, своим суровым художественным образом военного коммунизма.

Мне думается, что фильм этот — настоящее произведение социалистического реализма, который сам собой возник в нашей литературе еще в дорапповские времена, социалистического реализма, не испорченного поздними теориями и не засоренного догмами бесконфликтности и розовой воды. Это произведение по его взгляду на действительность напоминает мне фадеевский «Разгром» с его мужеством революционной правды — правды грубой, неудобной для легкого восприятия.

Мы все еще толкуем и спорим о том, что есть социалистический реализм, а он, не внимая нашим толкам, сомнениям и спорам, прекрасно существует в честном, бескомпромиссном, взволнованном служении советскому искусству. И образцом честности, бескомпромиссности и взволнованности я считаю эту работу наших молодых режиссеров.

Социалистический реализм я понимаю как могучее, новое, мировое направление во всех искусствах современности. В кинофильме «Павел Корчагин» этот реализм решает свои задачи в самом трудном, рискованном сюжете — сюжете трагическом.

НИКОЛАЙ ПОГОДИН:

Не надо бояться слов. Кто-то сказал, что в картине есть жертвенность. Да, по-моему, есть. И это — пафос, патетика в истинном смысле слова. Ибо, если люди чем-то жертвуют и есть жертвы, то как же не быть жертвенности? Не понимаю. Другое дело, что человек, жертвуя, не проникается молитвенным настроением к року или божеству, но, все равно, без высшего напряжения духа нет жертвы, которая делалась и делается нашим человеком для своего народа.

И жертва, и трагичность, и самые страдания даются в фильме глубоко, серьезно, даже страшно, а обреченности нет и внешнего оптимизма нет. Это новое, социалистическое искусство. Я взял бы к фильму эпиграфом отличную, на мой взгляд, фразу из самого же фильма. Когда говорят там о необходимости постройки узкоколейной дороги, то произносится эта фраза:

— Там (на болотах) строить нельзя... Но и не строить нельзя.

К великому множеству исторических ситуаций, событий, переплетений тех лет можно применить эту революционную формулу: сделать нельзя и не сделать нельзя. И в этой революционной формуле самая сокровенная и великая суть оптимизма, который пронизывает фильм от начала до его прекрасной заключительной реплики.

Да, конечно, это другой оптимизм, принципиально отличный от того, до которого мы докатились в «Кавалере Золотой Звезды».

Позвольте мне оценку образа Корчагина, как его понимают режиссеры и как трактует актер, заменить одним личным воспоминанием.

У меня очень плохое зрение. Отчего? Это следы романтики революции, о которой мы говорим с упоительным умилением и легкостью. А мальчишке было 18 лет, и неизвестно, какой черт понес его в красногвардейский отряд, так как воевать он не мог, оттого что был страшно близорук.

ланты и поклонники»? Думается, что механическое перенесение на экран законов сценического искусства есть прямое следствие робости творческой мысли и своеобразное выражение натурализма в киноискусстве.

Плоское, примитивное понимание социалистического реализма, неизжитые вульгарно-социологические взгляды, в угоду которым появлялись фильмы о «людях-представителях», о людях, выражающих лишь сущность данной политической идеи, данной социальной силы,— все это нашло своеобразное выражение в подходе к классике. Спрятаться за спиной классика, за готовым театральным решением, за авторитетом отличных, проверенных актеров, за господствующим литературно-критическим прочтением, чтобы в поисках своего, нового решения, боже сохрани, не впасть в грех романтизма, грех формализма, грех импрессионизма, чтобы все было, как у всех! Не оригинально, не ново, но зато спокойно. Бескрыло, серо, но зато меньше возможности быть раскритикованным.

Подобная позиция в искусстве приводила, в конце концов, к отступлению от реализма. К тому же еще не изжитая тенденция к украшательству, увлечение «бодрым колоритом», боязнь острых бытовых зарисовок и поэтических обобщений, нарядные и даже роскошные декорации, многословие, статика, бездумное копирование оригинала...

Конечно, было бы преувеличением, искажением правды сказать, что все или даже большинство художников рассуждали и творили таким образом. В целом ряде фильмов-экранизаций нашли выражение и поиски нового, и свежая мысль, и яркая индивидуальность художника, но все же бескрылый эмпиризм, равнодушие, разрастаясь, принимали угрожающие размеры...

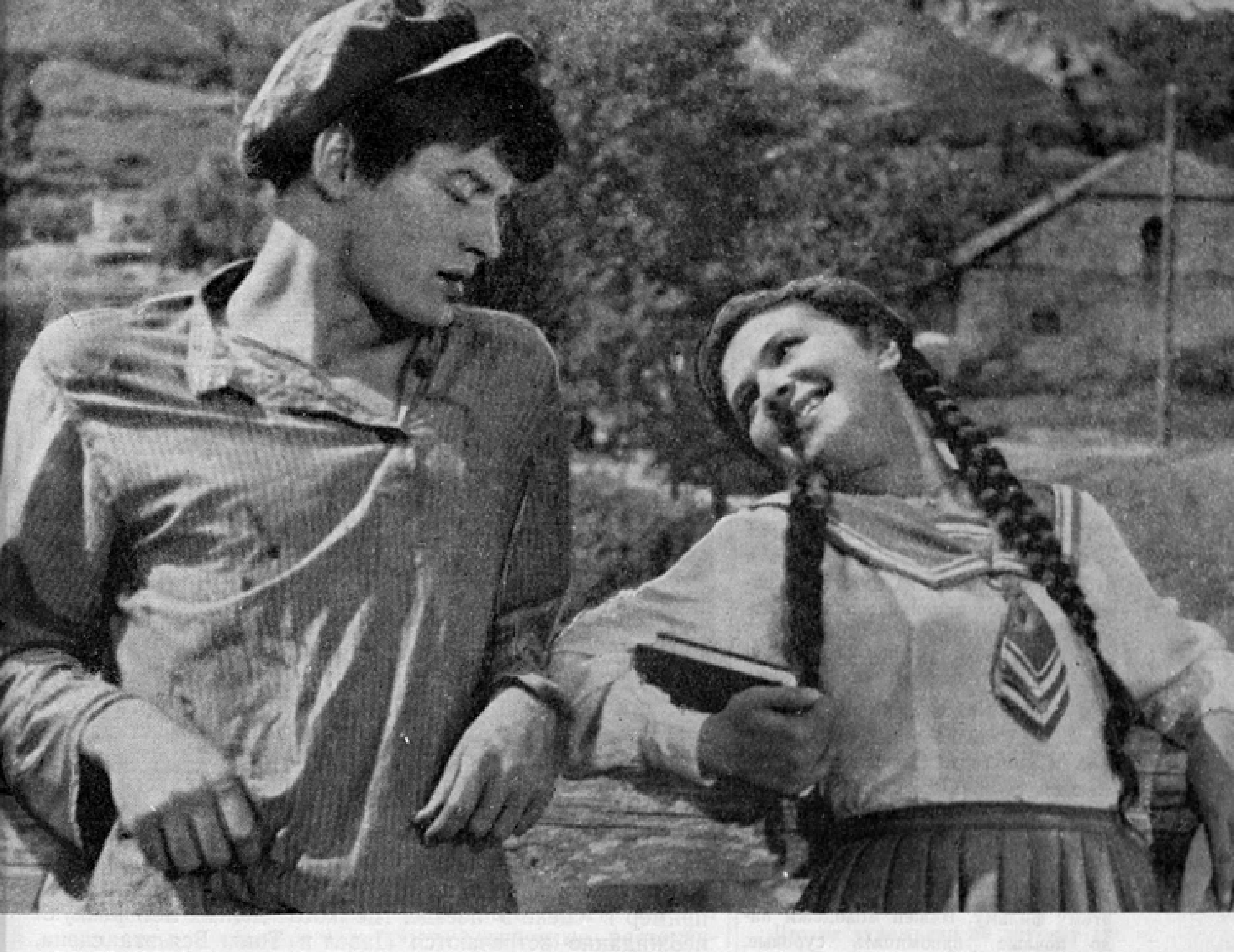
Напомним образцы такого рода экранизаций. «Первые радости» молодого режиссера Б. Басова — равнодушная, вялая работа, в которой остался нераскрытым, невыраженным внутренний художественный образ фединского романа, не передан его поэтический строй. «Мексиканец» режиссера В. Каплуновского — фильм, вся стилистика которого враждебна духу и стилю рассказа Джека Лондона, рассказа простого и мужественного почерка.

Число примеров можно увеличить... И, хотя нельзя в каждом случае искать объективные причины той или иной творческой неудачи, ибо часто они зависят только от художника, от его таланта и художественного вкуса, все же настало время подумать о некоторых общих принципах экранизации.

Вспомним в этой связи мудрое замечание Ф. М. Достоевского в письме драматургу В. Д. Оболенской, спрашивавшей у него разрешения на инсценировку его романа:

«Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме.

Другое дело, если Вы как можно более переделаете и



«ПАВЕЛ КОРЧАГИН»

измените роман, сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод для переработки в драму, или взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет...» *.

Подчеркнем замечание Достоевского об обязательном сохранении первоначальной мысли, о свободе ее передачи в новой форме. В этом суть переделки произведения одной формы искусства в другую форму. Эта переделка начинается с постижения, осмысления образной художественной мысли первоисточника. Как далеко это от наивного пересказа сюжета и не менее наивного желания проиллюстрировать роман или повесть на экране живыми картинками!

...Столь длинное вступление понадобилось нам для доказательства мысли о том, что работа режиссера и драматурга над экранизацией мало чем отличается в своих принципах от работы над оригинальным произведением. Здесь действуют одни и те же законы, общие законы творчества, законы отражения в системе образных мыслей яв-

---

* Письма, изд. «Academia», 1934, т. III, стр. 20.

Потом смена властей в Ростове, аресты, голод, холод и, наконец, сыпняк с катастрофическим осложнением на глаза. Я находился недолго под угрозой полной слепоты. Молодой организм поборол, но я остался на всю жизнь с ужасным зрением. Вот вам романтика революции... Но я никакой не Павел Корчагин, тысячной доли не сделал по сравнению с ним, на меня лишь легко дохнула гражданская война... И видите, как это серьезно, как трагично.

Дальше иду по молодости: продразверстка, трибунал, суды над кулаками, укрывающими хлеб. Я корреспондент газеты и секретарь трибунала. И... мы с другом в редакции имеем на двоих одну пару башмаков.

НИКОЛАЙ ПОГОДИН:

И я, как сейчас, вижу перед собой Мишу Долирова, который входит босиком в редакцию.

Покажи теперь на экране босого журналиста — скажут: неприлично. Но позвольте,— это и есть подлинная, а не кажущаяся нам через сорок лет романтика революции!

Вспомним образ самого Николая Островского! Разве не страшно? Конечно, страшно. Из страшного, из выходящего за пределы обычного рождается высокое содержание подвига.

Громадная, суровая, непреклонная сила в образе Павла Корчагина в этом фильме взята из самого страшного, чем был проникнут подвиг. Хорошо это или дурно?

Мне думается, что это верно и хорошо.

Я смотрю на экран, вижу лицо, глаза, весь облик этого человека, и мне, в мои годы, становится стыдно за себя, стыдно за какие-то свои сетования, неудовольствия, за свое поведение... Думаю, что то же состояние испытают и наши молодые люди, которые умно, серьезно отнесутся к этому фильму. Нашей молодежи надо почаще напоминать суровые, страшные, драматические приметы первых лет революции.

Мы подчас казенно, бездушно преподаем предметы, связанные с революцией, с ее историей, с именем Ленина... Говоришь о факеле, который зажег Ленин над миром, а у слушателей скучные лица. Потом спрашиваешь: почему? Отвечают: это — предмет, с обязательными зачетами, датами, цитатами, зубрежкой. Так, с одной стороны, у нас в среде молодежи обстоит дело с темой революции и, с другой стороны, им преподносится в искусстве облегченная романтика, извращающая подлинное величие прошлого. Эту романтику они тоже знают и перезнают.

Но вот такой картины, которую теперь сняли Алов и Наумов, они не видали и такой романтики не знают. А должны знать!

лений живой действительности, причем отражения не равнодушного, не зеркального, не фотографического, а страстного, исполненного любви и ненависти, утверждения и отрицания.

Авторы фильма «Павел Корчагин»—сценарист К. Исаев, режиссеры Алов и Наумов, операторы—увидели внутренний генеральный художественный образ экранизируемого произведения в контрастном изображении необычайно тяжелой, почти непереносимой обстановки жизни и чудесной юности, исполненной высокой мечты, одухотворенной величественнейшей идеей. Причем, если бы здесь можно было поставить точку, возможно, что все произведение неожиданно обернулось бы романтическим штампом, поэтому, поставив запятую, продолжим.

Глубочайшее своеобразие позиции этой вдохновенной юности заключается в том, что она трудностей не боится, не презирает их горделиво и не стремится возвыситься немедленно над ними; она, эта юность, уже сегодня ощущает себя необыкновенно счастливой, так как является хозяином и настоящего и будущего. Не мечтатели и отрицатели, а деятели и строители, одухотворенные высокой мечтой, таковы в фильме образы комсомольцев первого поколения.

Эта идея читается почти во всех эпизодах фильма, даже там, где она не высказана прямо, в лоб, как, например, в сцене ночной беседы Корчагина и Жаркого, когда, укрывшись промокшими шинелями, скорчившись на бетонном полу, под унылый звук все льющегося и льющегося дождя они вслух мечтают о будущем.

Эта мысль гораздо ярче выражена в других сценах, например в сцене в поезде, где после долгих лет разлуки неожиданно встречаются Павел и Тоня. Вся эта сцена, диалог ее, даже костюмы героев в точности соответствуют роману.

«Тоня (читаем мы в романе) с трудом узнала в оборванце Корчагина. В рваной, истрепанной одежде и фантастической обуви, с грязным полотенцем на шее, с давно немытым лицом стоял перед ней Павел. Только одни глаза с таким же, как прежде, незатухающим огнем!..» Тоня выразила сочувствие Павлу:

«Как это неудачно у тебя жизнь сложилась...». «О моей жизни беспокоиться нечего,— ответил ей Павел,— тут все в порядке... А вот от тебя нафталином запахло...».

Очень точные слова, в очень ясной ситуации, без нажима, без дидактики. Показом столь разных человеческих характеров и судеб авторы фильма раскрывают идею произведения. Конечно не всю и не разом, но одну из очень важных ее граней.

Пусть Тоня, ее муж и некоторые другие — сытые, толстые, одетые в дорогие одежды еще разъезжают в мягких вагонах, но они уже люди из прошлого! От них уже сегодня пахнет нафталином, у них нет уверенности в завтрашнем дне. Хозяева жизни не они, а иззябшие, полуголодные, усталые, но счастливые борцы и строители социализма.



«ПАВЕЛ КОРЧАГИН»

Киевская барахолка. Самые различные типы — здесь и спекулянты, и «бывшие», и просто несчастные, растерявшиеся люди. Старик в женском платке с глобусом в руках, нелепые вещи, вытащенные из закоулков обывательских квартир на холод, мороз... Старый мир. И мимо него, почти не замечая, оставляя его позади, идет погруженный в свои чувства новый человек — хозяин в муках рождающегося нового мира. Сегодня этот хозяин в лохмотьях, в буденовке, в шинели, подбитой ветром, в кожаной тужурке и красном платочке, но поступь у него решительная, уверенная, одним словом — хозяйская.

Поезд переполнен мешочниками, спекулянтами, ворюгами, уличными женщинами, и здесь, отвоевав себе место, расцветает чистое, красивое, особенное чувство юноши в буденовке к девушке в кожаной тужурке.

Режиссеры показывают, как трудно жили эти молодые люди, в каких тяжелых условиях строили для себя и потомков новый мир. Но не жалость вызывают эти чудесные ребята, а чувство гордости за них, за тех, кто старую, несправедливую, злую, затхлую жизнь, наполненную обидами, погромами, расстрелами, невежеством, уничтожил, сломал. И эта жизнь сейчас в развалинах лежит у их ног, а они, сначала встряхнув ее до корня, перестраивают для себя, для детей своих, для воплощения лучших идеалов человечества.

НИКОЛАЙ ПОГОДИН:

Ведь мы уже на просмотре фильма заранее знали, какие возникнут возражения против картины. Мне потом сказали, что появился термин, осуждающий картину, — «вшивая».

Слово противное, обвинение, рассчитанное на чистоплотность мещан. Но я, видите ли, сам писал в газетах в те далекие времена пламенные статьи о... вше, которая грозит погубить революцию.

Вся картина, повторяю, как бы говорит нам, что то, что в ней происходит, «делать было нельзя», то есть делать было невозможно, сверх человеческих сил, но и не делать было нельзя. А ведь бывает бодрость в кинематографических произведениях, от которой зритель уходит в состоянии уныния. После этого фильма мне не то что хочется работать, творить. Мне стыдно не благодарить мой народ за то, что я могу работать и творить... И ведь это можно чувствовать только в том случае, когда искусство покажет тебе реально, серьезно, без глупых прикрас подлинную дистанцию между минувшим и сегодняшним временем.

Другие художники по другому решили бы эту тему. Более того, я сам с любовью к юмору, к мягкости (может быть излишней) не был бы способен на столь жестокие решения, писал бы по-другому. Но давайте от слов переходить к делам и ставить побольше картин хороших и разных.

Надо ли говорить о художестве, которое в подлинном произведении искусства неотделимо от идейного и реалистического содержания. Видимо, не надо, но та радость, которую приносит фильм, заставляет меня по достоинству оценить его лучшие художественные моменты.

Буденновская атака... Экспозиция к эпопее с узкоколейкой... Идет одинокая, усталая девочка по пустынной улице и грустно повторяет:

— Дрова... купите дрова.

Из этой мудрой по скупости и от того полной смысла мгновенной сцены возникает огромное событие.

НИКОЛАЙ ПОГОДИН:

И сцена, когда на огне свечки сжигается комсомольский билет... Я не комсомолец, но у меня плечи начали подрагивать, страшно стало. Эта сцена — да одна ли эта — уносила меня к нашим ребятам на целину.

Только люди политически равнодушные и равнодушные к художеству, сильно и страстно выражающему политику, могут пройти мимо этих сцен.

Можно дать режиссерам советы по частным деталям, в которых не соблюдается чувство меры,— в сцене с заключенной девушкой в петлюровской тюрьме, в сценах, где без конца подчеркивается холод, сырость, слякоть,— но эти частности сами собой видны, как излишние пятна на стройном рисунке законченного живописного полотна.

Николай Охлопков

Здесь звучит настоящий мажор

Фильм этот родился в самое благоприятное для нашего искусства время, когда споры, где бы они ни велись, по какому бы поводу ни велись, показывают, что большинство советских художников и зрителей — резко против схематичного искусства, искусства казенного благодушия, беспрестанного «ура» по любому поводу, особенно на колхозных свадьбах или новостройках, великолепно, как по маслу, начинающихся и столь же великолепно, как по маслу, заканчивающихся. Все больше и больше режиссеры и зрители голосуют за искусство сложное, как сложна сама жизнь, искусство без розового или черного лака, искусство, способное подготовить людей к сложностям, тревогам и суровым испытаниям жизни, как должно готовить ПВХО.

Следует сказать, что увлекшись показом трудностей, режиссеры и драматург излишне сгустили темные краски, лишили фильм эпизодов светлых и солнечных. Однако нельзя забывать и того, что, например, весь огромный эпизод, происходящий на Боярке, написан Островским именно так, именно в таком художественном ключе, именно с такой же жестокой правдой: и дождь там описан, и грязь, и вьюга. Тут дело в том, что роман этим эпизодом не исчерпывается, а в фильме он занимает господствующее место и, как главное, остается в памяти. Вчитаемся в некоторые строки романа, чтобы дать представление о том, как верно и вместе с тем как творчески самостоятельно прочитаны эти строки авторами фильма.

«Хлестал в лицо осенний дождь... Низко ползли над землей темно-серые, набухшие влагой тучи...

Противно чавкала под сапогами мягкая грязь... А дождь сеял, как сквозь мелкое сито, и холодные капли проникали сквозь одежду...

Тяжела и холодна вымоченная до последней нитки одежда... Люди выжимали одежду, из нее текли грязные ручьи... Тесными рядами ложились на бетонный, слабо запорошенный соломой пол... А дождь все лил... Корчагин с трудом вытянул из липкой грязи ноги и по острому холоду в ступне понял, что гнилая подошва сапога совсем отвалилась... Утром выпал первый снег. Крепкий мороз...».

Читаешь эти строки романа, и перед глазами возникают эпизоды фильма. Какими понятными становятся слова Островского о жидкой похлебке и четвертушке ржаного хлеба, как становится холодно, когда смотришь на дрожащих, посиневших ребят, почти детей, каким сочувствием проникаешься к милому, спокойному чеху, убитому подлыми бандитами, какой жгучей ненавистью ненавидишь труса, для которого комсомольский билет всего лишь маленький кусочек картона...

Сцена, где жалкий трус, дезертир трудового фронта, на миг окаменев, смотрит, как сжигают его комсомольский билет,— одна из сильнейших в фильме. И самое драгоценное в этой сцене то, что здесь происходит слияние в общих чувствах зрителей с теми, кто на экране, не отрываясь, в каком-то оцепенении, смотрит, как вспыхивает, сморщивается и сгорает комсомольский билет.

Когда-то Немирович-Данченко писал о тайне сценического обаяния гоголевских произведений, которую он видел в органической, неразрывной связи гоголевского театра с зрителями, с театральным залом. Анализируя финал «Ревизора», Немирович-Данченко писал, что эта сцена построена так, что не только действующие лица, но и вся аудитория застывает в некоем лицезрении.

Достигнуть этой неразрывной связи, уничтожив рубеж между актером и зрителем, очень трудно; во многих и многих фильмах-экранизациях это не удавалось. Смотрели ли мы экранного «Ревизора», или «Двенадцатую ночь», или «Мексиканца», или «Таланты и поклонники», мы всюду и все время воспринимали виденное, как показ; казалось, что невидимый рубеж отделял зрительный зал от



«ПАВЕЛ КОРЧАГИН»

экрана. Актеры докладывали свои роли, режиссеры строили свои мизансцены главным образом фронтально, операторы заливали экран чаще всего лобовым светом, и жизнь, происходящая на экране, спокойно текла в параллельном ряду, не затрагивая глубоко душу зрителя...

Поэтому все то поистине живое, трепетное, горячее, что уже все чаще и чаще встречается в фильмах последних лет и что всегда присутствовало в лучших фильмах прошлого, воспринимаешь как праздник в искусстве, как победу творчества над равнодушным ремеслом!

Равнодушие в искусстве — одна из очень опасных болезней. Равнодушный человек в искусстве, даже если он обладает отточенным профессиональным мастерством, всегда только ремесленник, способный создать однодневку.

И если нельзя согласиться с Львом Толстым в его определении сущности искусства и его роли в жизни общества, то нельзя зачеркнуть горячо декларированную им мысль о том, что произведение искусства должно обязательно «заразить» читателя или зрителя мыслями автора.

Как происходит процесс «заражения» и есть ли здесь объективные законы воздействия произведения искусства на психологию читателей и зрителей — вопрос очень интересный, но являющийся предметом особого исследования. Нам же важно сказать лишь о том, что китайская стена отделяет произведение, исполненное живой, трепетной, «заражающей» мысли, от произведений равнодушных, повторяющих давно известные истины и поэтому не

НИКОЛАЙ ОХЛОПКОВ:

В фильме о Павле Корчагине есть правда, жестокая, суровая правда жизни.

Именно это — основа режиссерского видения, видения сценариста, видения операторов, актеров, декораторов.

Здесь ничего не хотят подсахарить, но не хотят и преувеличить драмы жизни. Впрочем, о каких преувеличениях можно говорить, когда перед нашими глазами до сих пор стоят картины того времени, порой еще более суровые, еще более жестокие, чем то, что показано в фильме Алова и Наумова.

И это суровое время воспитало не ханжей, не святош, а людей большой закалки, которую мы называем большевистской закалкой.

В фильме нет ненавистных художественных схем, нет железобетонных героев, в которых с самого начала и до конца сценария ничего не менялось бы.

Если в реальной жизни есть такие люди, то можно им только позавидовать. Но в искусстве таким персонажам не завидует никто. Искусство требует от художника умения показать п р о ц е с с становления личности, показать, к а к закалялась сталь. Не называется ведь книга «Готовая сталь», а именно — «К а к закалялась сталь». Что же закалять и без того стального человека, если бы он явился в картину? В этой картине есть человек, которого закаляют удары жизни: трудность, препятствия, голод, холод, болезни и борьба с ними.

Герой фильма — это не храбрый портняжка, не сын барона Мюнхгаузена, который мог бы единым махом все преодолеть и со звонкой песней идти из кадра в кадр,—нет, это живой человек в том смысле, что он борец, но он и раним, у него своя психология, он иногда смотрит на мир, как Бэмби в первый раз смотрел на грозу, на ливень, на дождь. Он и мужествен и лиричен, он — живой человек.

НИКОЛАЙ ОХЛОПКОВ:

Это партийная картина, потому что у художников, создавших ее, очень страстное, активное отношение к действительности.

Это взволнованное искусство, это не бездушная иллюстрация.

Но в картине есть недостатки. Ей не хватает искусства «чуть-чуть». Необыкновенный по длине метраж отдельных сцен! Режиссерам надо взять ножницы и крепко бороться с собой — сокращать даже то, что им самим нравится.

Помнится мне, в одной зарубежной картине «Гамлет» режиссеры так увлеклись сценами сумасшествия Офелии, что дали им три-четыре части. У зрителя терялась мысль, п о ч е м у Офелия сошла с ума, к т о в и н о в е н в этом, смаковалось сумасшествие как таковое. Подобные «смакования» есть и в фильме «Павел Корчагин».

Режиссеры А. Алов и В. Наумов в некоторых подробностях утратили чувство меры. Они должны были «прижать» друг к другу лучшие эпизоды картины — иначе говоря, укрепить те «быки», на которых держится мост всего фильма.

На каких же «быках» построена эта картина? Меня сразу захватывает эпизод освобождения Жухрая; затем эпизод в тюрьме; эпизод с Устинович,— здесь у Павла рождается ненависть к врагам.

Затем — волнующие эпизоды в Первой конной армии, в Киеве, заседание губкома и другие героические сцены картины.

Фильм высоко поднимает значение комсомола и связывает тему историческую с темой современной. Мы видим в фильме комсомольцев времен гражданской войны, а думаем о тех комсомольцах, которые по призыву ЦК партии поехали поднимать целинные земли, о тех комсомольцах, которых Сибирь встретила морозами, засухой, множеством тяжких испытаний, хотя они и не похожи на те испытания, которые показаны в этом фильме.

долго и не ярко мерцающих отраженным светом других светил.

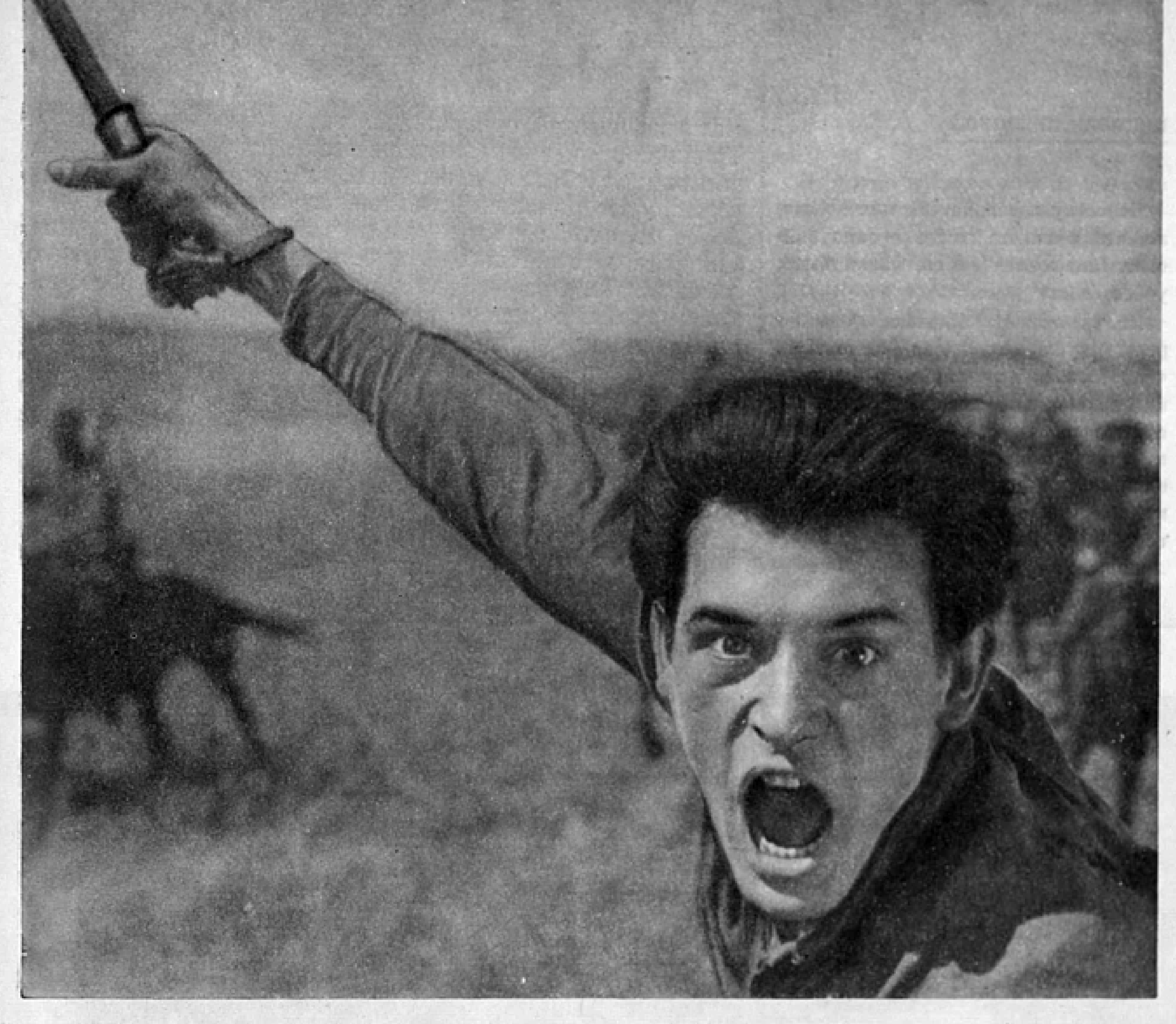
«Павел Корчагин» — произведение живое и яркое. В нем не все удалось в равной степени, в нем есть весьма досадные просчеты, есть обидная неполнота в передаче первой части романа, есть натуралистические излишества в изображении трудностей, но оно, это произведение, свидетельствует о талантливости молодых художников.

Любителей же приглаженного, подкрашенного искусства можно отослать к тем страницам романа Островского, где изображен один проповедник философии казенного оптимизма во что бы то ни стало — уполномоченный Наркоминдела Вячеслав Ольшанский.

Осуждая беспокойство Риты о ребятах, которые мерзнут и голодают, строя железную дорогу от Боярки к Киеву, Ольшанский философствует: «Если ваши мысли продолжить, то надо будет признать недопустимым смех и вообще проявление жизнерадостности во время, скажем, войны. Но в жизни этого не бывает. Трагедии там, где полоска фронта, там ощущение жизни придавлено близостью смерти. Но даже и там смеются. А вдали от фронта жизнь все та же: смех, слезы, горе и радость, жажда зрелищ и наслаждений, волнений и любви».

Вчитаемся в эти слова, вспомним образ Ольшанского — любителя жизненных удовольствий — и поймем, что его рассуждения, на первый взгляд даже верные,— это рассуждения людей, охотно отделяющих жизнь частную, личную от жизни общей, жизни страны, поймем, что это философия обывателя, стремящегося в годы революции запереться на ключик от бушующих вихрей, удержать свое маленькое счастье при помощи удобной, все оправдывающей философии — жизнь есть жизнь, и уж тут ничего не попишешь, даже в минуты страшного горя люди способны и кушать и спать!..

В произведении искусства многие решения зависят от внутренней задачи, которую ставит перед собой художник, и, конечно, помимо примененного в фильме способа художественного изображения героики революции, гражданской войны и восстановительного периода может существовать и существует множество других способов. Вряд ли может не взволновать, например, изумительное описание тихого осеннего леса, куда лишь еле-еле доносилась канонада (4-я книга «Тихого Дона»). Ничком, уткнувшись лицом в прелую листву, лежит усталая, плачущая Аксинья, вдыхая неожиданный для осени удивительно свежий, весенний запах поздно расцветшего ландыша... Вспомним другую сцену из этого же романа, где только что вставший после тифа Григорий по-детски радуется всему, мир как бы открывается ему заново и все в нем удивляет и трогает Григория, но маленький Мишатка возвращает отца к жизни и к войне своим наивным и одновременно жестоким вопросом, убивал ли батька людей на войне, и больше ли льется из людей крови, чем из зарезанного барана.



«ПАВЕЛ КОРЧАГИН»

Часто, когда речь идет о традициях в решении, например, историко-революционной темы в кино, эти традиции понимают очень узко и даже иногда как прямое подражание, повторение. Ссылаются на «Броненосца «Потемкин», трилогию о Максиме и еще на несколько классических произведений и почему-то при этом отделяют традиции кинематографа от традиций литературы, которая в решении историко-революционной темы знала искусство Фурманова, Тренева, Вишневского, Лавренева, Фадеева, Вс. Иванова, Сейфуллиной, Шагинян, поэтические традиции Маяковского, Н. Тихонова, Светлова, Багрицкого.

Эти очень разные художники по-разному воспевали подвиг народа, создали совершенно различные характеры и типы советского человека эпохи гражданской войны, и они оказали большое влияние на киноискусство в целом и на решение в нем историко-революционной темы. И если уж говорить о преемственности и традициях в показе героической молодежи в фильме «Павел Корчагин», то следует сказать, что в «чистом» виде подражательной кине-

Вспомните такой эпизод, как разговор под шинелью. Комсомольцы видят впереди прекрасную цель, и слово «комсомолец» звучит гордо, на весь мир.

А сцена митинга, помните — «Есть дрова! Город спасен!!» И здесь тоже звучит настоящий мажор!

Фильм сделали тонкие художники — молодые, но знающие, как добиться не казенного, а подлинного мажора.

Сцена отказа героя от самоубийства поставлена и сыграна, как сцена большого внутреннего подвига человека.

Это — внутренняя духовная борьба, преодоление внутренних бастионов.

Человеку внезапно так мрачно стало, что возникла мысль о самоубийстве. Еще момент, и он, может быть, убьет себя.

Но вот Павел Корчагин сел на рельсы, услышал слова «строить»... «бороться...», и тут каким-то внутренним закономерным ходом (такова логика революции) он обретает волю к жизни и идет дальше. Ведь не единственная форма героизма — размахивать шашкой. Есть внутренний героизм. Есть «внутреннее Бородино».

матографической преемственности мы здесь не найдем. Традиционный кинематографический паренек из народа, воюющий с гитарой и песенкой, здесь отсутствует, здесь герой более романтичен, интеллектуален и вместе с тем более молод. Он и тот и уже другой. А вот общая традиция всего советского искусства, литературы и кино здесь живет. Она — в высоком гражданском пафосе, заключенном в решении драматического конфликта, она в правдивом изображении народных масс борцов и строителей, она в изображении нового типа положительного героя революционной эпохи.

Вот мы и подошли к анализу того, что составляет душу картины, к анализу образа Павла Корчагина. Композиция фильма построена так, что все происходящее показано как воспоминания героя о пройденном им пути, к которым он возвращается не для того, чтобы вновь пережить пережитое, а для того, чтобы взять это пережитое

«ПАВЕЛ КОРЧАГИН»





«ПАВЕЛ КОРЧАГИН»

сегодня на вооружение. Обрамляющие эпизоды режиссерски решены очень интересно. Чего, например, стоит одна такая деталь: дав сыну чистый лист бумаги и транспарант для слепых, необходимый, чтобы не сбилась строка, мать, уходя, тушит свет. В темноте слепой начинает писать...

Прием рассказа позволяет авторам фильма придать всему происходящему оттенок размышления. Действие и размышление органически сочетаются в фильме.

Лановой неожидан в образе Павла и убеждает не сразу, ибо мы помним героя книги, помним его биографию, знаем его рабочую семью, его брата Артема, его мать, которую он звал «маманя», знаем, что он ходил учиться в детстве к священнику, а потом учился у Риты, а более всего у жизни; знаем, что Павка был озорным, любил гармонь и чечетку, что он влюблялся сначала в красивую Тоню, потом в Риту несколько надуманной, книжной любовью (из «Овода»), потом в Таю, уже повзрослев, глубоко, серьезно, хотя и без романтических порывов.

В фильме образ Павла выглядит иным. В нем, в первую очередь подчеркнуто то, что составляет основу основ его характера — непоколебимое мужество, не дрогнувшее перед ударами судьбы, а удары были невероятно жестокими.

Надо думать, что работа над образом Павла Корчагина была для актера Ланового работой нелегкой. Мы помним его предыдущую роль в картине «Аттестат зрелости». Там было много излишне красивой, напряженной позы. Кое-где это дает о себе знать и в новом фильме...

И тот героизм, который показан в картине, равняет Павла Корчагина с героями классики. Как они умеют глубоко страдать, когда жизнь раскрывает перед ними все свои язвы, когда художник срывает все маски с людей! Они умели преодолевать эти страдания, но не по счету «раз-два-три».

Видение авторов фильма во многом субъективно, но такая художественная субъективность имеет полное право на существование в искусстве. Она не искажает объективного хода истории, правдиво рассказывает эту историю, не прячет темные краски там, где они должны быть, придает фильму своеобразие. Авторы фильма видят своего героя юным рыцарем нашей эпохи, рыцарем ленинских идей, и это прекрасно!

Я думаю, такие картины помогают людям, а это и есть самое важное в работе молодых ищущих и дерзающих художников.

Фридрих Эрмлер

Цена нашего счастья

Мне картина чрезвычайно понравилась. Чрезвычайно — я употребляю это слово с полным сознанием его смысла. И понравилась она мне чрезвычайно потому, что она удивительно чистая, потому что она талантливая, и потому что в ней бьется пульс жизни.

Мне кажется, что те молодые люди, которые сегодня гуляют по мраморным лестницам прекрасных университетов, те молодые люди, которые стоят у изумительных машин, созданных в наши дни, понятия не имеют о том времени, о котором идет речь в картине. Пусть они посмотрят, какой кровью, какой большой ценой платили их отцы за то, чтобы сегодня они могли учиться в университете. Новая картина показывает им то, чего они не знают.

ФРИДРИХ ЭРМЛЕР:

Некоторые говорят, что смотреть эту картину слишком тяжело. Но, к радости моей, никто не хочет уйти из зала. Думается мне, что так будет с огромным, подавляющим большинством людей и в особенности молодых людей, которые не только увидят, но и почувствуют, поймут, сердцем поймут, а не только мозгом, какой была революция, как происходило становление советской власти.

Я не хотел бы спорить с И. Пырьевым, но он вынудил меня к этому, когда говорил о первых днях революции. Я тоже бегал с винтовкой против белогвардейцев в первые дни революции и был чекистом, и воевал в дни гражданской войны, и лежал в тифу, и могу сказать: то, что я видел на экране, — правда. Удивляет меня, что И. Пырьев забыл эти дни, если ему мерещится в фильме неправда. Правда и то, что тогда светило солнце и что тогда любили. Кстати, в этой картине прекрасно любят. Завидуешь...

О трагедийном герое... В картине создан образ чистого, смелого, до последнего вздоха преданного великим идеям Революции героя Павла Корчагина,— по крайней мере я так ощутил, и так, вероятно, будут ощущать очень многие. Создана картина, воскрешающая героические дни становления советской власти, гражданской войны, борьбы за наше сегодня.

Вот поэтому я позволяю себе говорить, что картина мне чрезвычайно понравилась.

А имеем ли мы право пройти мимо такого явления, когда каждый из критиков начинает с того, что мы видели чрезвычайно талантливое произведение? А если это так, то мы можем себя поздравить с рождением больших, талантливых художников с большим сердцем, ясным умом.

Есть ли в картине ошибки? Конечно есть. Я не знаю, может ли быть произведение без каких бы то ни было ошибок.

Но в целом Ланович создает правдивый и одновременно романтический образ юноши — черноглазого, красивого, с тонким одухотворенным лицом. Вот он летит на коне так, что ветер свистит в ушах; вот, сжимая сердце в кулак, приказывает себе забыть Риту, забыть любовь; вот падает, подкошенный болезнью, и вновь встает, чтобы идти в холод и дождь строить дорогу; вот выслушивает разговор врачей, приговаривающих его на всю жизнь к неподвижности и слепоте; вот переносит тяжелое известие об утере рукописи книги... И не сдается, не сдается! И такой Павел — тоже Павел из книги Островского, и такой Павел — сам Островский. Это тоже правда.

Вспомним слова Павла, когда он говорит Рите: «Я за основное в «Оводе» — за его мужество, за безграничную выносливость, за этот тип человека, умеющего переносить страдания, не показывающего их всем и каждому. Я за этот образ революционера, для которого личное ничто в сравнении с общим».

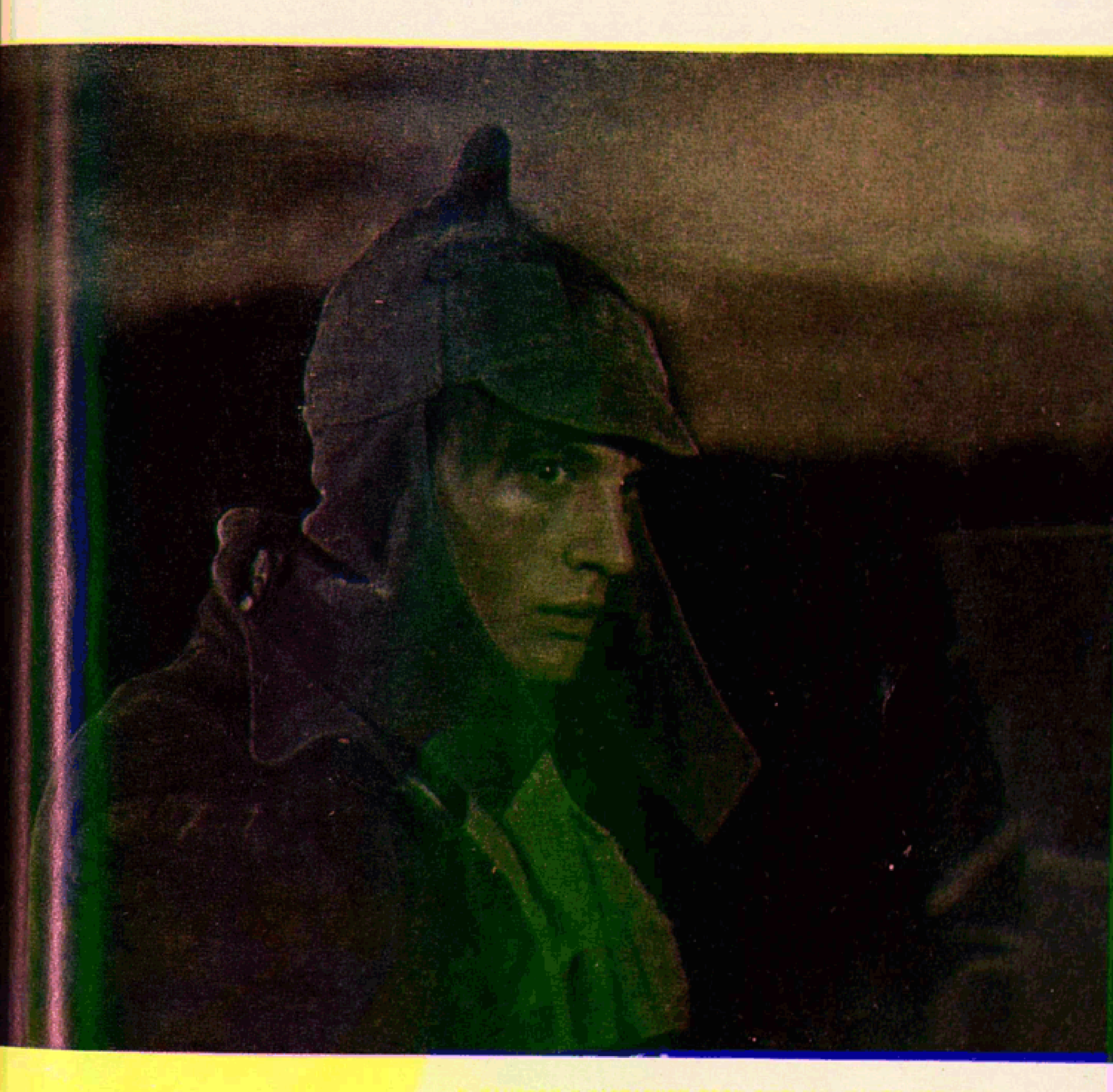
И хотя этих слов в фильме нет, но то, что встает за этими словами, освещает собой все происходящее и образ Павла.

И вот от эпизода к эпизоду мы все более убеждаемся в том, что было возможным такое прочтение образа, что художники имели право решать его без бытовых подробностей.

В соответствии с этой задачей решен в фильме и образ Риты. Но здесь не все получилось. Отказавшись от подробного и сложного образа Риты из романа — она была старше, опытнее Павла,— авторы фильма и актриса не сумели сделать ее романтичной, просветленной, душевно красивой, под стать герою. Перед актрисой почти нигде режиссеры не поставили интересной психологической задачи. Образ Риты получился «заданным», в нем не видны оттенки и подробности чувств. Не случайно в фильме мало крупных планов, которые помогли бы актрисе полнее показать внутренний мир героини. Бедно написанная в сценарии и в итоге бедно сыгранная роль.

Слишком бегло охарактеризованы в картине и образы Жухрая, Жаркого и некоторых других персонажей, а ведь роман давал чудесный материал для лепки этих образов. Об этом следует сказать потому, что поспешность в обрисовке ряда персонажей портила и предшествующую работу Алова и Наумова — фильм «Тревожная молодость». Мы запомнили в этой картине отлично вылепленный Рыбниковым отрицательный образ Костьки Григоренко, и лишь групповой, расплывчатый, общий портрет комсомольцев первого поколения, людей, проживших боевую, прекрасную и тревожную молодость!

Режиссеры Алов и Наумов еще очень молоды и поэтому, не боясь их обидеть, посоветуем им больше доверять актеру, больше ценить встречную актерскую инициативу, иногда отказывая себе в праве быть режиссером-диктатором! Сильная сторона их режиссуры заключается в уверенности, с какой они используют выразительные средства кинематографа для решения основного действия и изобра-



В. ЛАНОВОЙ В ЗАГЛАВНОЙ РОЛИ ФИЛЬМА «ПАВЕЛ КОРЧАГИН»



КАДР ИЗ ФИЛЬМА «ПАВЕЛ КОРЧАГИН»

КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

Г. Кремлев

ПРОТИВ ОГУРЦОВЫХ

— Н у ч т о ж. П о п р о б у е м!..

Пожалуй, эта первая реплика «Карнавальной ночи» — эпиграф новой комедии, девиз ее авторов. Зная о трудностях, подстерегающих их на комедийном поприще, они все же рискнули. И получилось! С первой же реплики, с первого кадра, — будто вместе с юной героиней скатившись с горки мимо декоративных заснеженных елочек, бутафорских сосулек и льдинок, — зритель погружается в предновогоднюю атмосферу Дома культуры, попадает в особый, действительно веселый мир.

Успех комедии очевиден. В чем же его секреты?

•

Пока зритель привыкает к необычной обстановке действия, приобщаясь ко всевозможным затеям карнавальной программы, критику волей-неволей приходится заводить разговор о скучной материи: о жанре рецензируемого фильма. Комедия это или нет? А если да, то к какой графе ее отнести, к какому одному из десятков возможных видов причислить: то ли это комедия музыкальная, то ли сатирическая, бытовая, лирическая?

При всей свежести и новизне ощущений, порождаемых «Карнавальной ночью», ее не назовешь картиной принципиально новаторской. Она приближается к знакомым ранее эстрадным кинообозрениям, но в то же время выгодно отличается от них.

Если отдельные номера, включаемые в состав обозрения такого типа, содержательны, интересны сами по себе и исполнены с должным профессиональным мастерством, зритель с удовольствием смотрит фильм, мирясь с тем, что чередование номеров порой так же случайно, как в концерте, а в связях между ними последовательности не больше, чем в выступлениях конферансье, искусно ведущего программу. Подобно обозрению, концерт тоже может быть посвящен одной или нескольким темам, но ни к тому, ни к другому нельзя предъявлять чрезмерных претензий. Правда, у критиков есть возможность прослыть требовательными — трудно ли обличать авторскую «поверхностность» и высказывать возмущение по поводу того, что персонажи, объединяющие номера обозрения, лишены глубоких и многогранных характеров! Но дело-то в том, что такие персонажи должны и неизбежно будут отличаться от своих комедийных коллег известным схематизмом и особой условностью обрисовки. Особая условность неизбежна и в способах разработки темы обозрения, в развитии его сюжета, в построении эпизодов: здесь авторский произвол не стесняется своего открытого господства над свойственными другим жанрам законами «естественного» хода событий.

Все это, разумеется, вовсе не означает, что обозрение вообще тяготеет к некой «безыдейности». Отнюдь, нет. Но оно, можно сказать, обречено на сравнительную неполноту и «поверхностность» образов, хотя бы по одному тому, что отдельные номера его программы, которые в п р а в е носить и самодовлеющий характер, съедают изрядную долю метража. Так оно и было во всех прошлых эстрадных кинообозрениях.

В «Карнавальной ночи» насчитывается тринадцать концертных номеров разной длительности (от 15 до 140 метров). В совокупности на них уходит более одной трети метража всей картины. Если сюда добавить всякого рода «проходные» куски служебного назначения, то на основные эпизоды остается совсем немного. Не больше, чем в любом другом обозрении. А ведь в данном случае несомненно удалось превысить известные ранее показатели «коэффициента полезного действия».

Почему?

За последние годы появилось несколько построенных на современном материале так называемых музыкальных комедий. Числятся они таковыми по недоразумению: только на том основании, что герои

Авторы сценария Б. Ласкин, В. Поляков; режиссер Э. Рязанов; оператор А. Кольцатый; композитор А. Лепин; «Мосфильм», 1956.

время от времени поют более или менее веселые песни. В действиях же, в главных поступках героев, в теме, сюжете не заложено ничего комедийного. Поэтому авторы и стараются развлечь зрителя не на столбовой дороге, по которой движется сюжет, а где-то в кюветах и по обочинам, застревая, как правило, на сценах безосновательной ревности, любовных передряг и несложных путаниц. Эти-то сценки, разыгрываемые «между прочим», и служат поводом для того, чтобы герои слегка повеселились.



«КАРНАВАЛЬНАЯ НОЧЬ»

В «Карнавальной ночи» веселье — это не просто отличительный жанровый признак персонажей, не побочный продукт отдельной, случайно возникшей ситуации, а непосредственный результат всех главных ситуаций, в которых выявляют себя персонажи фильма. Более того, здесь веселье — это не посторонний довесок, не какая-то дополнительная краска, независимая от темы и сюжета, а сама суть движения темы, пружина, раскручивающая сюжет. Это, наконец, та сказочная «живая вода», под волшебным воздействием которой разрубленные намелко куски тела срастаются «во едину плоть», а концертные номера перестают быть вставными и, как любят выражаться искусствоведы, «органически входят в ткань произведения»...

Теперь пора вернуться к нашему зрителю.

Он уже усвоил замысел сценаристов (затеявших рассказать о том, как вопреки стараниям и. о. директора дома культуры, молодежи удалось провести новогодний вечер), успел просмотреть и прослушать несколько эстрадных выступлений и, вероятно, подтвердит, что они доставили ему двойное наслаждение: и тем, что действительно хороши, и тем, что делались «в пику» глупому Огурцову.

Ну конечно же, шуточная песенка о храбрецах, плавающих по морю в старом тазу, стала еще комичней, когда завершилась нелепой директивой Огурцова: «Этот хор надо несколько, так сказать, расширить... Ну что ж, что квартет? Добавьте сюда еще людей — будет большой, массовый квартет»...

Забавный «ансамбль песни и пляски» — оркестр престарелых музыкантов, которые проявляют резвость не по возрасту, выкидывают антраша и лихо крутят сальто, — стал еще потешнее, когда зритель убедился, как подавлен и ошарашен всем творящимся на сцене Огурцов.

Даже совсем несмешной акробатический вальс вызывает смех, когда видишь, сколько страданий доставляет он Огурцову.

Эффект везде один и тот же, появляется ли Огурцов как зритель, дающий свою уничтожающую оценку хорошим концертным номерам, вмешивается ли он в исполнение (клоунада), выступает ли в качестве объекта (басня «Медведь на балу»). Вся обширная эстрадная программа, уместившаяся в фильм, то прямо, то косвенно связана с центральным персонажем и не только не тормозит развитие основного действия (чем обычно грешат вставные номера обозрений), но служит костяком этого действия, обладающим солидным запасом прочности.

Вот в чем и таится один из секретов успеха сценаристов.

Им посчастливилось создать центральный образ большой сатирической емкости. «Карнавальная ночь» — картина полемическая. И к высокому напряжению этой полемики подключены все (или точнее — почти все) элементы картины. В страстный спор со своим противником — скучным и вредным человеком, не признающим и не понимающим живого веселья, — авторы втягивают и каждый номер программы. Даже там, где Огурцов не принимает непосредственного участия, например, в мексиканском танце (братья Гусаковы) или в песенке про официантку Танечку (сестры Шмелевы), авторы комедии продолжают все тот же спор, отстаивая право советских людей на веселье.

•

— Товарищи! Есть установка весело встретить Новый год...

Не нашлось, вероятно, кинозрителя, у которого не вызвали бы смеха эти слова, сказанные Огурцовым

торжественно и с какой-то тревогой. Они так понравились, что, кажется, ни один рецензент не обошелся без того, чтобы их процитировать. То, что все подметили афористичность этой реплики, косвенным образом свидетельствует о жизненности Огурцова и — увы! — о живучести его прототипа. Почти все вспоминали при этом Победоносикова, Бывалова и присных. Да, Огурцов — их ближайший родственник. Но он не простой перепев ранее созданных образов и не анахронизм — иначе мы вряд ли обратили бы на него такое пристальное внимание.

Недаром, употребляя его фамилию как имя нарицательное, рецензенты перечисляли деяния ему подобных и ссылались на известные факты пагубного воздействия огурцовых на юмор и сатиру в театре, кино, литературе.

Вспомним, что возможности обозрения для глубокой разработки образов ограничены и не очень благодарны. Если же, вопреки этому, Огурцов, персонаж эстрадного обозрения, вызвал такие восторженные отклики и приобрел силу обобщения,— честь и хвала тем, кто создал этот образ!

Их успех нельзя, конечно, расценить только как счастливую случайность. Здесь прежде всего сказался богатый опыт мастеров, накопившийся за долгий срок их творческой деятельности.

Не первый год (с переменным успехом) шлифуют свое мастерство Борис Ласкин и Владимир Поляков. Читателям и зрителям известны их имена по многим юмористическим рассказам, эстрадным номерам и кинофильмам, которые оказывались то более, то менее удачными и в известном смысле подготовили появление сценария «Карнавальная ночь».

Из всех участников создания этого веселого кинообозрения раньше всех к нему начал готовиться Игорь Ильинский — начал... еще на заре советской кинематографии! В его кинобиографии прошлый год явился знаменательным. Еще бы! — состоялись три (сразу три!) встречи зрителя с любимым актером.

Особенно волновала первая встреча: долго не таяла у Кинотеатра повторного фильма очередь людей, жаждущих увидеть в «Процессе о трех миллионах» молодого, еще «немого» Ильинского...

Доставило зрителям удовольствие и знакомство с Ильинским — Зайцевым в «Безумном дне». Правда, к удовольствию примешивался горький привкус — сожаление по поводу того, что между этим и предыдущим выступлением артиста (Бывалов в «Волге-Волге») пролегал перерыв, исчисляемый в ...восемнадцать лет! Жаль также, что долгожданной новой работой Ильинского явилось его участие в экранизации старого, известного уже по театру катаевского водевиля.

Зато тем больше радости доставила третья встреча — в «Карнавальной ночи». Радует, обнадеживает и то, что перерыв между смежными киноработами Ильинского теперь сократился во времени до минимума, и то, что на этот раз актеру была предложена роль в оригинальном сценарии из современной жизни.

С сатирической точностью отобрана авторами лексика Огурцова. Фразы его украшены перлами канцеляризмов, начальственной риторики и ораторской демагогии: «Что вы предлагаете?.. Заслушаем клоунов... Блеснуть, так сказать, по этой линии... Согласно русским сказкам, в соответствии со сметой... Вы вообще где работаете?.. Танец — о чем он говорит?.. Вот эта ваша музыка, дает она что?..»

Предложения изобилуют резолютивными категорическими императивами: «Коллектив большой, народ квалифицированный, работа проделана большая... Басня хорошая, зубастая, прочитал хорошо... Костюмы надо заменить, ноги изолировать... Подберите другой состав... Кото́в урезать до минимума... У вас (у клоунов) фамилии есть? Ну вот, давайте свои фамилии, слезы отставить и главное, понимаешь, побольше бодрости!»

Материал, предоставленный сценаристами, Ильинский использовал мастерски. Его Огурцов многолик: то он надменен, самодоволен, то угодлив, труслив, то безмятежно благодушен, то грозен в администраторском раже — и всегда предельно туп! Богатой мимикой, графически точными жестами, отработанными интонациями актер разнообразно характеризует своего героя — бюрократа, подхалима, ханжу и перестраховщика.

Вот Огурцов — Ильинский «воспитывает» самодеятельность: «Мы должны провести наше мероприятие так, чтобы никто бы ничего бы не мог сказать», и при этом «слабым манием руки» уточняет, что он имеет в виду кого-то «наверху». Жест этот поражает своей выразительной противоречивостью: он как будто и уважителен, а в то же время небрежен; это какая-то противоестественная помесь подобострастия и фамильярности.

Тут же Огурцов подытоживает: «...провести наше мероприятие, так сказать, на в ы с о к о м уровне, товарищи!» А указательный перст, упав сверху по крутой траектории, повелительно утыкается в н и з и нечаянно разоблачает оратора: до чего же невысок этот уровень!

Набрасывая портрет Огурцова, Ильинский пускает в ход то крупную, то мелкую кисть — для отделки деталей. Он коверкает слова и произносит «сурьезно», «людя́м», «средства́», зло издеваясь над Огурцовым — этим бескультурным «командиром» культурного фронта.

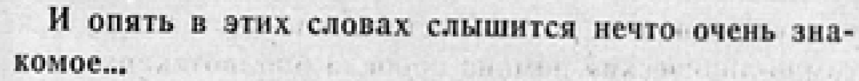
Убийственно характеризует Огурцова и такая актерская деталь. Бракуя костюмы клоунов, он обнаруживает, что у Рыжего бант держится на резинке. Это нравится Огурцову, лицо его на миг расплывает-

ся в улыбке. Но тут же он спохватывается и ханжески призывает клоунов к «сурьезности».

А какими жизненно правдивыми интонациями пользуется актер! Вот Огурцов распекает исполнительницу акробатического вальса за «голый» костюм: «И много вы встречали экономистов в таком виде?» А в голосе Ильинского мы улавливаем нотки, назойливо звучавшие когда-то в выступлениях «проработчиков» всякого рода: «Где в нашей действительности автор видел людей, которых он изобразил?!» Вот Огурцов «уточняет формулировочку» в романсе и после слов «А я одна, совсем одна» вместо «с надеждой тихой и мечтою» предлагает петь «с своим здоровым коллективом» и поучает певицу: «Вот так... будет типично».



«КАРНАВАЛЬНАЯ НОЧЬ»



И опять в этих словах слышится нечто очень знакомое...

Совсем беспощадно разоблачает Ильинский своего героя ехидством и иронической ухмылкой, когда произносит его слова: «Ну что ж. Басня — это хорошо. Басня — это сатира. Нам Гоголи и Щедрины нужны...» И сразу становится ясно, как извращенно, по-своему, со всяческими оговорочками, усваивает Огурцов доходящие до него «установки».

Актеру С. Филиппову досталась совсем маленькая, эпизодическая роль. Но его большой комедийный опыт позволил выступить в фильме с подлинным блеском. Пенсне. Старомодная бородка клинышком. Портфель, будто приросший к руке... Но не только такой внешний облик запечатлелся в памяти зрителя. Шаржированный портрет нарисован актерскими средствами и выглядит наредкость законченным. Просто не верится, что этот уморительный «лектор из Общества по распространению» мелькает на экране всего два раза! Мимолетное знакомство с художественным оформлением... буфета. Не очень настойчивый отказ от угощения. И вот лектор «готов». Затем — испуганное лицо человека, заблудившегося среди елок: «Люди! Ау-у!»... Рука, путающая телескоп со стопкой. Лезгинка. И под конец: «Как у нас в садочке...» Вот ведь и все. Как это немного, но как выпукло, выразительно! Требуется, конечно, незаурядное мастерство, чтобы крепко связать такие разрозненные детали воедино.

Надо ли разъяснять, как давно «готовился» к «Карнавальной ночи» А. Лепин? Тема карнавала привлекла его внимание еще до войны. В активе композитора — работа над двадцатью пятью фильмами, в том числе над такими, как «Здравствуй, Москва», «Огни на реке», «Чук и Гек», «Мы с вами где-то встречались», «Солдат Иван Бровкин».

И пусть среди композиторов-песенников ведутся какие-то разговоры о якобы незаслуженном успехе музыки к «Карнавальной ночи» — трудно с этим согласиться. Музыки в фильме много, она интересная, разнохарактерная, а главное, веселая, и нашла достойных исполнителей в лице многих вокалистов, танцоров и эстрадного оркестра под руководством Эдди Рознера.

Известны случаи, когда неудачная музыка никак не влияла на общую оценку фильма. Этого не могло случиться в «Карнавальной ночи». Окажись в ней музыка слабой, комедия потерпела бы неудачу. То, что сделал Лепин, нельзя определить как музыкальное оформление или сопровождение. Здесь музыка не сопровождает, а ведет действие. И композитор очень правильно понял свою специфическую задачу: его музыка — легкая только по классификации; драматургически же она — очень весомый аргумент в споре с огурцовыми.

•

Как ни ценен большой комедийный опыт, о котором говорилось выше, но еще ценнее то, что он сочетался со свежими творческими силами молодых работников кино.

Авторы смело и, вероятно, принципиально доверили не только свою программную реплику, открывающую фильм («Ну что ж. Попробуем!»), но и одну из главных ролей совсем молодой актрисе — Л. Гурченко.

Был ли тут риск? Несомненно, да еще какой! Ведь начинающей исполнительнице предстояло вы-

ступить партнером корифея нашей кинокомедии! И что же? При всей разнице в возрасте, опыте и мастерстве двух актеров центрального положения все же разнобоя не ощущается. Риск оказался оправданным, актриса выдержала труднейшее испытание, завоевав симпатии зрителей не только обаянием юности, но и легкостью, непосредственностью, изяществом исполнительской манеры.

Всякое появление нового имени в искусстве радостно, а появление Л. Гурченко радует особенно, ибо давно уже мы не воспитывали актрис такого жанра. Нетрудно быть пророком, оптимистически говоря о ее будущем, и дай нам бог не ошибиться!

Лену Крылову (героиню Гурченко) окружает большая группа активистов Дома культуры. И если они в сценарии не индивидуализированы, право, для обозрения это уж не такая большая беда. Молодые исполнители их ролей общими усилиями создают собирательный образ веселой, инициативной, талантливой молодежи.

У Эльдара Рязанова совсем еще не было «имени» в художественной кинематографии. Может быть, поэтому В. Карбовская, упомянув в «Огоньке» о «Карнавальной ночи», назвала ее кинокомедией Б. Ласкина и В. Полякова, как будто у фильма вообще не существует режиссера...

Думается, никто из тех, кто смотрел «Сахалин» — неплохой в общем, но очень затянутый, перегруженный материалом и потому местами скучноватый документальный фильм, — не мог предугадать, что его режиссер, приступив к постановке веселого обозрения, превратит свой дебют в триумф (не побоимся этого слова!). Для нас, давно забывших уже о том, что режиссеры иногда рождались сразу, с первой постановки, случай с Э. Рязановым кажется почти необъяснимым чудом. По динамике, темпераменту, постановочному блеску «Карнавальная ночь» под стать работам мастеров старшего режиссерского поколения. Начавшееся в последнее время смелое выдвижение «новичков» на самостоятельные постановки, очевидно, сулит еще и не такие чудеса.

Будем же привыкать к этому!

•

Дружная совместная на равных правах работа «старичков» и молодежи над «Карнавальной ночью» привела к поучительному результату: фильм отличается не только профессионализмом, но и молодостью, свежестью, юным задором.

Что и говорить, не обошлось без мелких просчетов. Акцентировать на них нет надобности, но заметить, хотя бы мимоходом, все же следует.

Выше уже говорилось, что при создании обозрения вообще нельзя гоняться за исчерпывающей полнотой в характеристиках персонажей. Нельзя, например, требовать от авторов, чтобы всегда была воспроизведена биография героя — откуда, мол, взялся Огурцов, кем выдвинут он на эту работу и скоро ли его снимут. Пусть без достаточной полноты обрисованы, скажем, секретарша Тося, художник Усиков, дирижер оркестра и другие. Но неполнота и путаница в образах бухгалтера и библиотекарши вызывают возражение.

Поначалу они как бы дублируют Огурцова и даже пользуются его лексиконом. Бухгалтер жалуется, что терем-теремок проглотит три кубометра тесу, что коты в сапогах не запланированы сметой. А библиотекарь одобряет предложение выпустить из теремка на сцену докладчика: «Хорошо. Это и серьезно и в то же время как-то... мобилизует». Словом, три этих персонажа — одного поля ягода.

Поэтому, когда возникла смешная сцена объяснения бухгалтера с библиотекаршей, мы было решили, что завязывается новый узелок, который завершится каким-то комедийным подвохом. Но неожиданно дальше все пошло на полном «сурьезе»: и глаза у влюбленной пары заблестели «по-настоящему», и томно-лирический романс пропела библиотекарша без какого бы то ни было признака авторской иронии. Это, кстати, дало даже повод одному рецензенту упомянуть библиотекаршу (собиравшуюся «мобилизовать» докладом о Марсе) в числе тех, кто... возглавлял борьбу молодежи против Огурцова.

Что же действительно случилось с этими двумя персонажами, которые в экспозиции были даны в сатирическом освещении? Непонятно. Либо здесь какой-то провал, результат поправок и переделок, либо уж такая тонкая психология «перерождения», которая противопоказана обозрению.

Есть в фильме и режиссерские просчеты. Сценка редактирования Огурцовым клоунской репризы монтажно перебита посторонним куском (разговор бухгалтера и Лены о баснях). Поэтому третий выход клоунов (уже без цирковых костюмов) неточно «прочитывается» зрителем.

Хороший номер сестер Шмелевых ослаблен тем, что до них дважды (в песнях «Познакомился весной» и «Пять минут») используется однотипный женский квартет.

Неэкономно использован также интересный прием неожиданной трансляции с радиоузла (в первом случае обнародовано «говорящее письмо» к Лене, во втором — рапорт Огурцова).

Надо в заключение сказать и об ошибках мнимых. Легко представить, как странно было авторам фильма услышать упрек в злоупотреблении нарядностью, декоративной пышностью, помпезной красивостью. Получается, будто они, изображая дом культуры, погрешили против жизненной правды, отдали дань лакировке.



«КАРНАВАЛЬНАЯ НОЧЬ»

А что если бы показать не такой дом культуры, какой мы здесь увидели, а плохой, захудалый или, скажем, средний, обыкновенный? Разумеется, он выглядел бы скучным в новогоднюю ночь. И тогда получилось бы, что молодежь не справилась с Огурцовым! Право, карнавальный Дом культуры без карнавальной декоративности — это все равно, что те же клоуны без клоунских костюмов. Ведь перед авторами стояла задача восстановить не повседневный, будничный вид дома культуры, а именно необычный — карнавально преображенный. Художники К. Ефимов, О. Гроссе и оператор А. Кальцатый были совершенно правы, когда с подчеркнутой декоративностью оформили и сняли веселый молодежный праздник. Здесь, как нигде, уместна, оправдана и даже обязательна исключительная яркость, более того — пестрота красок. Лишь бы это было сделано с хорошим вкусом. А фильм убедил нас в таком хорошем авторском вкусе. Вспоминается, как П. Вильямс (а он прекрасно понимал, когда художники обязаны проявлять скромность), руководя оформлением первых московских карнавалов, настойчиво требовал от проектировщиков-декораторов пышной нарядности, буйства объемов и линий, а прежде всего — «цветового озорства»...

●

Новая комедия, говорили мы, по-настоящему жизнерадостна и молода. Скажем еще: она несомненно талантлива. А вспомнив неожиданный и остроумный финал (когда после титра «Конец» Огурцов трусливо отмежевывается от всего, что было на экране), добавим: авторам «Карнавальной ночи» свойственна подлинная творческая смелость. И это тоже — последний по счету, но не по важности — секрет их успеха.

М. Иофьев

ФАБУЛА БЕЗ ПСИХОЛОГИИ

Об этом пишут в фельетонах. Избалованная, самовлюбленная Люда, окончив медицинский институт, не пожелала покинуть Ленинград. Она вышла замуж, осчастливив одного из своих поклонников лишь для того, чтобы по-прежнему водить собственную машину по Невскому проспекту. Экспозиция фильма «Медовый месяц» намеренно традиционно воплощает привычную фельетонную ситуацию. Все мотивы поданы прямолинейно: расчет есть расчет, эгоизм — это только эгоизм. Портрет героини кажется даже слишком ясным, а главное, он кажется слишком знакомым.

Дальнейшее действие фильма вносит, однако, поправки в представления, которые созданы были чересчур поспешно. Когда в модных туфельках и элегантном костюме Люда идет по грязной улице поселка строителей, когда, взволнованная и растерянная, она, как врач, проводит свой первый самостоятельный прием, фельетонные ассоциации уступают место другим. Вспоминаются рассказы о «первой должности» молодого специалиста, их смешные и грустные подробности, тоже, конечно, не новые, но по отношению к героине, которая, казалось, ничем уже не может удивить, неожиданные.

И, наконец, ближе к финалу Люда — энергичная и требовательная. Она научилась протестовать и спорить. Заведующего столовой она заставляет соблюдать чистоту, директора строительства убеждает в необходимости яслей. Это комические, не очень трудные бои и не слишком великие победы. Но все же к таким девушкам мы привыкли относиться уважительно. Литераторы, если пишут о них, то пишут в жанре лирического очерка.

Таким образом, этот фильм оперирует привычными элементами. Непривычно лишь их слияние. Знакомые по рассказам, картинам, пьесам, кинофильмам черты, свойства, приметы и особенности героев обнаруживают вдруг свою текучесть. Обычно их противопоставляют, в «Медовом месяце» они сближены. Словно три разноречивые канонические маски слиты в одном характере. Конечно, он стал более жизненным. Известно, что образ, отмеченный хотя бы слегка чертами реальности, делает нетерпимым схематизм других персонажей. Точно так же Люда, которую показал «Медовый месяц», неожиданно обнаружила условность многих киногероинь. В замысле сценаристов (К. Минц, Е. Помещиков) присутствует скрытая ирония. Она обращена на предвзятые догмы, с которыми зритель, надо думать, расстанется с удовольствием. В сюжете есть психологическая диалектика, может быть, не очень сложная, но требующая от актрисы цельной трактовки образа и расчетливого мастерства.

Людмила Касаткина, которая играет в фильме Людмилу Одинцову, выполняет эти требования своеобразно. В противоречиях героини Касаткина увидела прежде всего ее юность. Юность, как известно, имеет право на безрассудство. Она стремится к самостоятельности, но не к последовательности. Касаткина играет девочку, которая усвоила взрослые манеры и научилась авторитетно разговаривать. Свои капризы она защищает страстно, не отрекается от них легко. Она неспособна стать на чужую точку зрения. Ее мнимая расчетливость — не что иное, как взбалмошность. Когда Люда убегает с заседания комиссии, стремглав несется вниз по лестнице и, наконец, закатывает скандал мужу, она проявляет необычайную убежденность и непосредственность. Ее обида и отчаяние кажутся преувеличенными и забавными, они не оправданы обстоятельствами, но это естественная полудетская реакция на неудачу. Героиня Касаткиной ненавидит препятствия и подчинение. Самолюбие делает ее смешной, но оно же вызывает к ней уважение: героиня открывает самобытность своей натуры — ее упрямство может стать упорством. Касаткина рисует человека, который сильно чувствует, решительно действует, но примитивно рассуждает. Поэтому в дальнейшем не происходит ломки характера. Он еще не совсем окреп и утвердился, зачем же его ломать? Характер остается тем же, меняются обстоятельства и цель. Более вдумчивым и более широким становится понимание жизни.

Девочка может быть рассудительной и гордой, в то же время обаятельной и смешной. Так, Люда ссорится с мужем. Она гневно отчитывает его, раздражается по мелочам, демонстрирует равнодушие и независимость. Не выдержав роли, обиженно и горько передразнивает «соперницу», украдкой вздыхает и плачет. В отношениях с другими людьми ей приходится ощупью искать нужный тон, приходится начинать с азов. Она учится на ошибках и промахах. Она кажется притихшей, задумчивой, порой даже

Авторы сценария К. Минц, Е. Помещиков; режиссер Н. Кошеверова; оператор А. Назаров; «Ленфильм», 1956.

робкой и нерадостной. Но, едва ощутив свою силу и значение, она начинает жить и работать с удовольствием. К ней возвращается почти прежнее победное настроение. Она научилась видеть окружающее и узнала в нем много хорошего. Касаткина убеждает: иных людей не следует перевоспитывать, их нужно открывать.

Однако фильм не завершил художественного открытия образа. Зритель узнает о героине меньше, чем хотелось бы. Люда на экране как будто всегда живет по минутному вдохновению. Спущены подспудные мотивировки, внутренний контрапункт, для воплощения которого существует крупный план. В фильме он почти не используется. Текст роли словно вобрал в себя и подтекст. Легкомысленная Люда превращается порой в наивную, комедийная героиня — в поверхностную. Неоправданная сюжетом и жанром легковесность обедняет и игру актрисы и звучание кадра.

Медовый месяц Люды и Алексея проходит в ссорах и обидах. Но это только форма отношений, суть их заключается в обострении тревоги и нежности, ревности и грусти. Взаимное отталкивание скрывает взаимное притяжение. Оно должно становиться все более напряженным. Но чувства героев слишком условны. Зритель знает, что они существуют, но не видит их развития, игры, прихотливой логики. Фильм утерял эмоциональную основу, которая сделала бы его подлинно комедийным, во многом он стал анекдотически забавным. Его название и концовка не получили верных оправданий. Фильм задуман как рассказ о преображении человека и о «странностях любви». Первая тема воплощается в ситуациях, вторая наполняет их внутренним движением. Но на экране показана только фабула, непроявленным остался психологический второй план.

«Медовый месяц» не использует скрытых возможностей коллизии, которую передает. Многие эффекты, лирические и комедийные, остались почему-то за кадром. В предыдущем фильме, созданном тем же коллективом, — в «Укротительнице тигров» — этот недостаток меньше обращал на себя внимание. Своеобразный сюжет и атмосфера искупали сухость любовного дуэта героев Касаткиной и Кадочникова. Броские эпизоды, яркие события делали ненужной детальную разработку отношений. Фильм оставлял цельное впечатление о девочке-победительнице, осуществившей дерзкую мечту. «Медовый месяц» по замыслу должен был стать произведением более скромным, но и более проникновенным. Но получилось наоборот: он менее интересен и убедителен.

Почему же так произошло?

Если бы Касаткина была только киноактрисой, «Медовый месяц», возможно, привел бы к неточным выводам о тенденциях ее творческого пути.



«МЕДОВЫЙ МЕСЯЦ»

К счастью, она много работает в театре. К счастью потому, что есть возможности для сравнения.

Между двумя ролями в кино Касаткина на сцене ЦТСА создала Люсю в комедии «До новых встреч» А. Гладкова и шекспировскую Катарину. По отношению к первой роли не будет преувеличением вспомнить слово «совершенство». Простенькая девочка в исполнении Касаткиной озарена художественным светом. Юная привязанность и преданность, смелость и скромность сливаются в одну чистую и звонкую мелодию. В ней угадывается сокровенная творческая тема, та, которая гораздо более облегченно

«МЕДОВЫЙ МЕСЯЦ»





«МЕДОВЫЙ МЕСЯЦ»

прозвучала в «Укротительнице тигров». Образ убеждает своей подлинностью, его характерность не спорит с лиризмом. Все подробности — манера рассказывать и слушать, наливать вино и закуривать папиросу, все состояния — усталость, тревога, восхищение — открывают главное в характере — искреннюю, радостную человечность. Касаткина не позволяет замечать условности драматургических построений Гладкова. В «Укрощении строптивой» Касаткина точно и тонко воплощает психологический рисунок классической высокой комедии.

Почему же в современной истории «укрощения» ощущается внутренняя бедность? У Касаткиной не было причин отказываться от собственной школы

«МЕДОВЫЙ МЕСЯЦ»



и манеры. Следовательно, речь должна идти о художественных приемах режиссера.

Н. Кошеверова, постановщик «Медового месяца», четко организует течение событий на экране. Фон она предпочитает нейтральный, красочный и достоверный, но не имеющий самостоятельного эмоционального звучания. Праздничный бал или заседание институтской комиссии, речной пейзаж или каюта на барже показаны в бесстрастных ракурсах, лишенных оригинальной трактовки. Изображение строго следует за фабулой: в кадрах мало жизненного воздуха, монтаж исключает паузы и отступления. Фильм передает комедийный сюжет, но он лишен комедийного стиля.

В таких условиях образы, конечно, упрощаются. Когда забрызганная грязью Люда бредет, сгибаясь под тяжестью чемоданов, зритель воспринимает положение, внешне смешное, но малопоучительное, и почти не чувствует характера героини. Когда режиссер ставит «семейную ссору» и не видит в ней ничего, кроме ссоры,— это значит, что ситуация исчерпывает образ, что в частных задачах исчезает сквозное действие.

Метод работы с актером и метод показа человека на экране, принятый Кошеверовой, не оправдывают себя ни по отношению к сценарию, ни по отношению к Касаткиной, ни по отношению к Кадочникову. Если у Касаткиной есть внутреннее оправдание поведения героини — ее непосредственность и юность, — то П. Кадочников оказался в еще более трудном положении. Его герой — умный, целеустремленный, решительный и сердечный. Он должен иметь осознанную линию поведения, это человек цельных чувств. Кадочников, как актер, мог бы создать такой характер. Но в фильме он обижается и огорчается, как мальчик, он кажется странно наивным. Он выпускает из рук инициативу. Он всерьез принимает нападки и капризы Люды. Это, конечно, неоправданно. Невнимание к внутреннему действию уничтожает логику внешнего. Когда актер играет лишь ситуацию, она становится нежизненной, немотивированной.

Только для эпизодических героев можно установить знак равенства между фабулой и психологией. Не удивительно, что в «Медовом месяце» прекрасно сыграны эпизоды. Тонкая ироничность Т. Пельтцер так же художественна, как искренняя и щедрая комедийность З. Федоровой. Но, разумеется, этого недостаточно. В нашем театре и кино существовала благородная традиция: второстепенные образы поднимать до уровня центральных. В некоторых фильмах намечается другая линия: главные роли понимаются режиссерами как эпизодические. Расплачиваются за это в конечном счете актеры и зрители.

В. Гаевский

В ЖАНРЕ КИНОНОВЕЛЛЫ

Свое название — «Долгий путь» — этот фильм получил без достаточных оснований. Тема, выраженная в заголовке, тема революционной борьбы, лишений и мытарств едва намечена во вступительных, на редкость красиво снятых кадрах. Затем она отступает на задний план. Фильм посвящен отнюдь не революционеру. Он повествует о человеке, случайно разделившем участь революционеров. Сложись обстоятельства иначе и дослужись он до соответствующего чина, Вася Кругликов сам бы мог ссылать людей. Теперь он станционный писарь на сибирском тракте, ничтожное, жалкое, забитое существо.

Фильм поставлен в жанре кинoновеллы, который снова начинают осваивать в нашей кинематографии. Трудность жанра в том, что он требует конкретности. Рассказ идет о немногих событиях; емкость и достоверность произведения зависят от того, насколько точны и выразительны детали; бытовые штрихи перестают быть частностями, чем-то второстепенным и не обязательным, ускользающим от взгляда.

Подробности, из которых складывается в фильме характеристика главного героя, очень многозначительны. Вот он одевается, чтобы идти на службу. Делает он это тщательно, быстро, с тем нескрываемым удовольствием и сдержанным нетерпением, с каким обычно собираются в театр или на вечеринку. Между тем идет он в присутствие. Мы много раз видели чиновников, преданных начальству. Этот чиновник предан канцелярии.

Дальнейшие, столь же мимолетные эпизоды с еще большей определенностью объясняют нам этот характер. Кругликов — не по годам образцовый чиновник, выше всего на свете ставящий свою прилежность, гордящийся ею, находящий в ней усладу. И то, как он просматривает дела, глядя на них внимательным, удовлетворенным и бережным взглядом; и то, как он подает листы на подпись начальству — ни одного лишнего движения, ни одного замешкавшегося жеста, — все это свидетельствует, что Вася Кругликов, милый по первому впечатлению юноша, до мозга костей пропитан духом упорядоченного, хорошо поставленного делопроизводства. И вот случается так, что Вася Кругликов, воплощение исправности и упорядоченности, нарушает порядок, а потом стреляет в начальника, статского советника Латкина, и попадает в ссылку, в Сибирь. Фильм рассказывает о том, как это произошло.

Сложность композиционного приема, положенного в основу фильма, заключается в том, что имеются как бы два рассказчика. То, что мы видим, это и действительная история, протекающая на наших глазах, это и Васино воспоминание. История неприглядна, но Васе она кажется возвышенной. Он и рассказывает ее не столько для собеседников, сколько для самого себя, чтобы еще раз пережить далекое время благополучия и волнующие перипетии своего подвига. Теперь он ничтожество из ничтожеств; принимая приезжих, он суетится, бегает, сутулясь, по комнате, а если присядет, то на кончик стула; слова, обращенные к нему, выслушивает с безграничным вниманием, торопится с ответом и мнется, если речь заходит о нем. Другое дело — его прошлое. Свою историю он рассказывает долго, обстоятельно, не торопясь, — позволяя себе непозволительную роскошь не торопиться, позволяя себе еще более непозволительную вещь — назидательную интонацию и даже дерзкие слова по адресу слушателей. В этот момент он чувствует свое превосходство над ними.

Авторы сценария Б. Бродский, М. Ромм (по мотивам рассказов В. Г. Короленко); постановка Л. Гайдай и В. Невзорова; оператор С. Полуянов; «Мосфильм», 1956.

«ДОЛГИЙ ПУТЬ»





«ДОЛГИЙ ПУТЬ»

Сцены прошлого, наплывами возникающие на экране, режиссерски поставлены в целом очень верно. Их эмоциональная окраска не остается неизменной. Вначале они светлы и радостны — именно так представляет их себе Кругликов. Но постепенно они точно высвобождаются от влияния Васиной умиленной восторженности и предстают в своем собственном, естественном виде. И тогда становится ясно, что радоваться и гордиться особенно нечем, что не было никакого подвига, а был лишь позор.

Актер С. Яковлев в полной мере использует возможности контрастного противопоставления нынешнего и прежнего Кругликова: тогда Вася был щеголеват, теперь он опустился, тогда его наполняло пьянящее ощущение собственной незапятнанности, теперь его гнетет сознание своего бесчестия. Но главное, что очень тонко, ненавязчиво дает понять актер,— это то, что его герой немногим изменился, что это один и тот же человек, но в различных обстоятельствах. Суть Кругликова в том, что он холуй, холуй всегда — не только теперь, в сибирской ссылке, когда это бросается в глаза, но и тогда, в кронштадтском житье-бытье, когда это было скрыто.

Фильм раскрывает существо и психологию холуйства. Холуйство — это не только внешнее раболепие, угодничество на цыпочках, семенящая походка, поклоны. Холуйство может выглядеть представительным. Холуйство есть непризнание за собой никаких прав, подобно тому как хамство означает непризнание за собой никаких обязанностей. Оголтелое хамство также показано в фильме, — это и не удивительно: одно порождает другое, одно невозможно без другого.

Вася — образец законченного холуя. У него нет потребности начальствовать над слабыми в отместку за то, что им повелевают сильные. Вася — добросовестный подчиненный, подчиненный на всю жизнь, подчиненный, удовлетворенный тем, что он под началом у старшего чиновника. Он прекрасный малый, но душа у него холопья. Отстаивать свои права он не способен. Он способен лишь выполнять чужие поручения.

В этом все дело. Когда выясняется, что его начальник хочет жениться на Раечке, его невесте, он теряется совершенно. Трудно понять, что его больше тиранит — невозможность жениться на любимой девушке или же невозможность во всем быть послушным почитаемому начальству. Драма несчастной любви становится драмой несчастливой службы... Трагикомический конфликт чувства и долга длится недолго. Вася уступает свою невесту, хотя любит ее со всей пылкостью. Он предает Раечку...

А выстрел его в Латкина, целующего Раечкину ручку, это кульминация, высшее выражение его падения. Он стреляет, когда достаточно было бы выставить Латкина за дверь, достаточно было бы произнести несколько решительных слов. Он стреляет именно оттого, что не может отстоять своей любви, не может сказать двух решительных слов. Он стреляет не для того, чтобы избежать позора, а только для того, чтобы не видеть этого позора, скрыть его от собственных глаз. И если выстрел кажется Васе подвигом, то главным образом потому, что вслед за ним последовали суд и высылка.

Настоящий и единственный свой подвиг Кругликов совершает в конце картины, когда требует прогоны у разбушевавшегося Арабина. Этот подвиг внешне

«ДОЛГИЙ ПУТЬ»



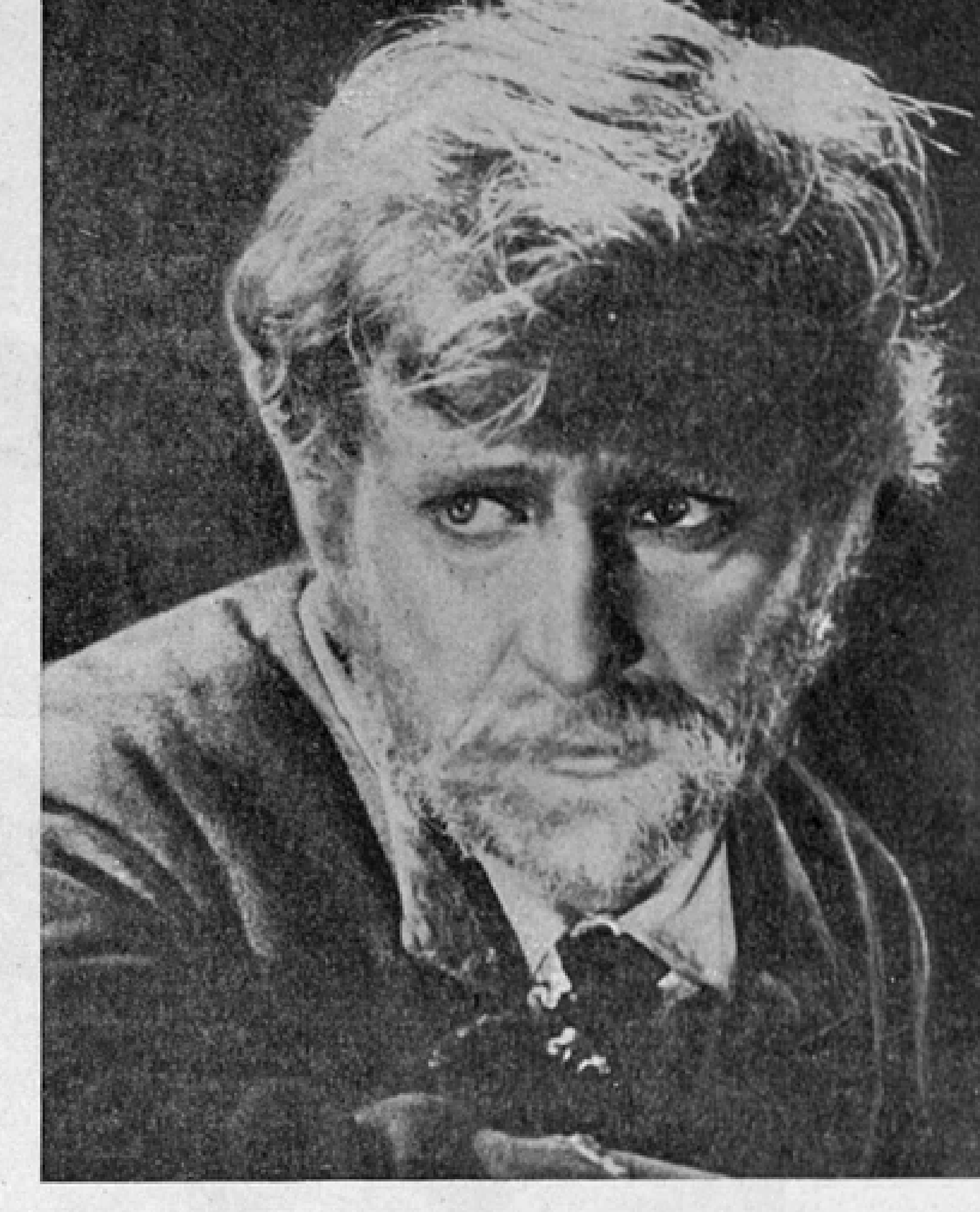
не кажется героическим. Кругликова хватают за ворот, чуть ли не тычут кулаком в лицо, голос его дрожит,— у него нет еще привычки отстаивать что-либо, он лишь твердит изо всех сил свое, боясь, что язык его не послушает.

Психологически это неожиданное для Кругликова возмущение вполне оправдано: он весь еще под впечатлением своих воспоминаний. Но так же ясно, что его лихорадочное возбуждение продлится недолго: Кругликов жертва, а не победитель.

Тонкость фильма в том, что контраст между настоящим и прошлым, такой яркий вначале, постепенно и очень убедительно снимается. Кругликов — коллежский секретарь и Кругликов — ссыльный писарь — один и тот же человек. Жизнь прежняя и жизнь нынешняя — одна и та же, если вглядеться повнимательнее. Для Кругликова Кронштадт и Сибирь все равно, что небо и земля, мы же видим, что Кронштадт и Сибирь — это все та же царская Россия, с теми же порядками, с одним и тем же узаконенным беззаконием. Его превосходительство Латкин (арт. В. Белокуров) держится по-европейски, грубый солдафон Арабин (арт. А. Ячницкий) лицом смахивает на азиата; первый цедит слова, второй дерет глотку, но оба они начальственные хамы, для которых законы не писаны.

России Латкиных и Арабиных противопоставлена в фильме другая Россия — искателей правды, борцов за освобождение, революционеров. К сожалению, тема эта прозвучала в фильме глухо — не столько оттого, что главное место в нем заняла история Кругликова, сколько оттого, что образы положительных героев решены поверхностно. Это помешало полно выразить в фильме внутренний смысл рассказов В. Г. Короленко, положенных в основу киносценария.

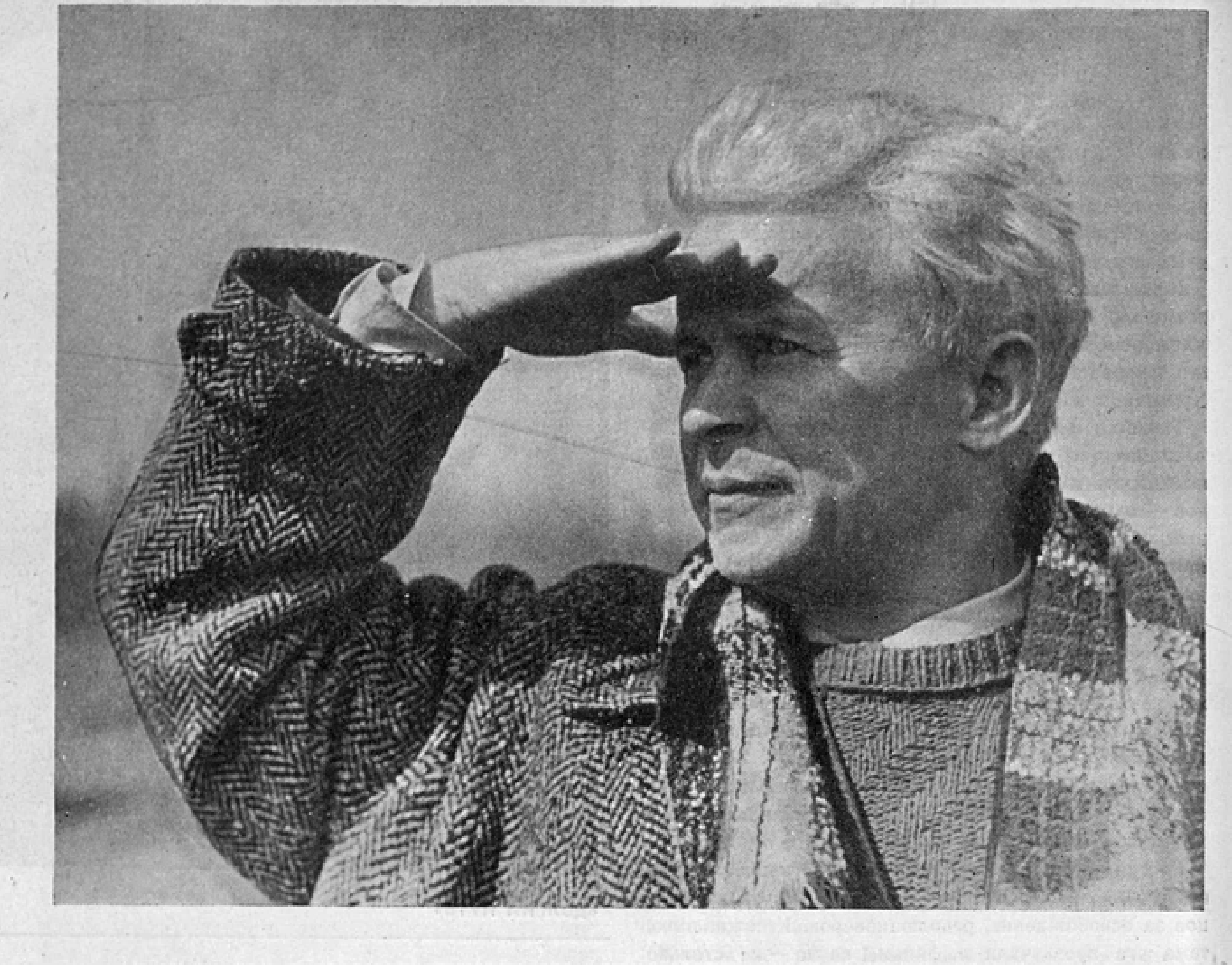
По своим внешним данным актриса К. Игнатова создана для роли Раи. «Розан», «Королева», — говорит ей Латкин. «Святыня», — говорит о ней Кругликов. Действительно, Рая очень хороша. Однако К. Игнатова еще неопытная актриса, она играет прямолинейно. В сценарии образ Раи сложнее: это девушка на перепутье, совсем неизвестно, кем она станет в ближайшее время. Актриса же дает не один сложный характер, а два то и дело сменяющие друг друга типажа. Вот Рая мелет свой вздор, — с замиранием, с трепетом: здесь она дурочка, недоучка. А вот она глядит ясным, гордым, бестрепетным взглядом: здесь она умница, бунтарка, «политическая». Актриса играет Раечку либо такой, какой она была недавно, либо такой, какой она будет потом. Тем не менее отдельные сцены К. Игнатова проводит превосходно.



«ДОЛГИЙ ПУТЬ»

Студент — репетитор Раи (арт. Л. Губаноз) — это уже персонаж абсолютно и исключительно типажный и, говоря точнее, безликий. Сколько таких студентов мы видели в различных кинофильмах! А между тем Дмитрий Орестович — важная фигура не только потому, что он будущий муж Раи, но и потому, что он антипод Васи. Студент воплощает собой то красивое, то необыкновенное, что ищет в жизни Раечка, что ищет она в Васе. Стоило ли делать его таким скучным, таким невеселым и таким высокомерным?

Фильм «Долгий путь» тонко и свежо решает тему человеческого бесправия, притом не только на примере судьбы главного героя. Толщенный купчина (арт. Г. Бударов), которому Кругликов рассказывает свою историю, это и не маленький человек, и не ссыльный, и денег у него куча, и фамилия известная, а все же и он боится, как бы чего не вышло, и он за собой особых прав не признает, и он предпочитает помалкивать и держаться в сторонке. Это и понятно. Там, где властвует произвол, люди теряют представление о человеческом достоинстве. Фильм свидетельствует об этом очень убедительно.



Р. Юренев

МЫСЛИТЕЛЬ, ПОЭТ, НОВАТОР

Суровые к самим себе, мы скупы на похвалы современникам. Мы скупы на похвалы тем, кто, дерзая, мучаясь, ошибаясь, идет не по торной дороге, а ищет новые пути. В своих трудах, в своих исканиях Довженко всегда видел будущее и всей своей жизнью воевал за него. Каждый его фильм, каждый сценарий, каждая статья, лекция, речь отмечены той оригинальностью мысли, той страстностью, тем неповторимым своеобразием, которые рождает только огромный талант. Будущее принесет ему бессмертную славу.

Киноискусство молодо, но оно уже имеет свои сказания. Вот одно из них.

Вверху — фотопортрет А. П. Довженко работы Юлия Куна.

На берегу Черного моря стоял человек тридцати двух лет. Все его имущество лежало поодаль в тощем чемоданчике. Глядя на мерно набегающие волны, человек с огорчением думал о том, что за многое брался в жизни, кое в чем преуспел, но ни к чему не прирос сердцем. Не было жалко ни брошенной в Харькове комнаты, ни оставленных в ней законченных и незаконченных картин, ни достигнутого положения известного карикатуриста, ни ранее брошенных профессий учителя, руководящего работника Наркомпроса, дипломата. Надо браться за новое дело.

Прямо с берега моря направился человек на расположенную невдалеке кинофабрику. Не стал спрашивать ни о жилплощади, ни о зарплате. Просил только работы. Брался

за любую. Хотел самой ответственной, самой сложной. Ему и дали самую сложную. Через несколько дней он уже принес сценарий, а еще через несколько — ставил свой первый фильм.

Так, или почти так, начал свою деятельность в кино Александр Петрович Довженко. Он пришел к новому делу зрелым, много видевшим, знавшим, умевшим и думавшим человеком и имел мужество бросить все свершенное, чтобы идти в новое, еще совсем молодое дело. Он чувствовал свое призвание.

Кино в то время еще только вырабатывало свои выразительные средства. На экранах еще шли фильмы, поставленные до первой мировой войны. В них было очень мало жизни и очень мало искусства. В загроможденных декорациями ателье театральные актеры стремились компенсировать жестами вынужденное молчание. Сюжеты были все больше надуманные, великосветско-любовные или костюмно-исторические. К реальной действительности они отношения, в общем, не имели. За границей, да и на советских экранах Довженко мог видеть различные поиски кинематографических мастеров. Он мог уже видеть фильмы американца Гриффита, в которых монтаж, крупные планы, параллельное действие и другие средства кино применялись осмысленно, для раскрытия содержания, а актеры стремились быть верными реальной жизни. Он мог уже видеть короткометражки Чаплина с их неистощимой комедийной изобретательностью. Он мог видеть фильмы молодых французских режиссеров—«авангардистов», неустанно экспериментировавших в области кинематографического языка, или фильмы немецких экспрессионистов, воплощавшие болезненные фантазии, уводившие зрителя от реальной действительности. Довженко знал и первые, ранние фильмы советских мастеров, стремившихся найти средства, чтобы воспеть революцию, новые отношения между людьми, новые, коммунистические идеи. Имена Эйзенштейна, Пудовкина, Вертова, Кулешова уже обозначали первые победы киноискусства Советской страны.

И если молодо еще было кино, Довженко было все же на что опереться. Созревала молодая советская литература, был лучшим в мире революционный советский театр, создали свои первые шедевры советская живопись и музыка. Знаменем нового искусства, творцом его новых форм был Маяковский. Страстное стремление найти новые художественные средства для воплощения новых идей объединяло вокруг него все молодое, ищущее, новаторское. В театре экспериментировал Всеволод Мейерхольд. И вслед за Маяковским, давшим свою бессмертную «Мистерию-Буфф», в театр Мейерхольда шли Сергей Третьяков, Илья Эренбург и другие молодые литераторы, жаждавшие творческих экспериментов. Рождались новые коллективы — театр Пролеткульта, Театр Революции, театр Революционной сатиры, студии Вахтангова и несколько позже Завадского, создавались самодеятельные рабочие коллективы. Среди этого шумливого, во многом противоречивого, часто ошибочного, но искреннего и талантливого движения художественной молодежи черпал свои силы и свои кадры кинематограф.

В те годы кино создавали люди молодые, но богатые жизненным опытом. Эйзенштейн, прежде чем прийти в кино, учился в политехническом институте, строил укрепления на фронтах гражданской войны, изучал восточные и западные языки, работал художником и режиссером в театре. Пудовкин учился на естественном факультете университета, был солдатом, бежал из плена, работал химиком, художником, актером.

Довженко пришел в кино позже их всех, в 1926 году. Возрастом он был даже несколько старше. Но это не были пропавшие зря годы!

Он родился в 1894 году в селе Сосница, Черниговской области, провел детство и юность над зачарованной речкой Десной. Он жил среди людей и природы, породивших Гоголя и Шевченко, Боженко и Щорса.

Революция застала Довженко в Киеве. Он сразу не мог определить своих интересов — учился на природоведческом факультете университета и в Коммерческом институте, затем работал в Украинском Наркомате просвещения, потом в Наркомате иностранных дел. Дипломатическую работу в Варшаве и Берлине он сочетал с упорным учением живописи. Постепенно живопись становилась главным жизненным делом, и Довженко возвратился на Украину, чтобы стать профессиональным художником.

Однако и это не удовлетворило его. Он мечтал о чем-то большем, что позволило бы ему сразу заговорить с народными массами, сразу использовать и свое художественное мастерство и свои литературные, музыкаль-

ные, публицистические и режиссерские склонности.

Тогда-то и пришел он в Одессу, на кинофабрику. Тогда-то и решил посвятить себя самому молодому искусству — кино.

•

Первые работы Довженко в кинематографии были осуществлены в жанре эксцентрической комедии и носили явно этюдный, экспериментальный характер.

Сценарий «Вася-реформатор» заключал в себе приключения пионера и его братишки, взявшихся проводить в родном селе реформу быта. Шустрый мальчик не только разгоняет «религиозный туман», напускаемый попами, не только излечивает от алкоголизма своего дядюшку, но даже справляется с дюжим бандитом. Кинематографическое решение этих событий было наивным, но начинающему сценаристу бесспорно удалось верно нащупать возможности комедийного противопоставления нового и старого быта, дать острые, сатирические наброски отрицательных явлений и даже наметить черты положительного комедийного образа. Фильм начал ставить режиссер Ф. Лопатинский, а снимать — опытный оператор Иосиф Рона. Довженко присматривался к киносъемкам.

В том же 1926 году он самостоятельно поставил комедию «Ягодки любви». Социальный смысл этого фарса был невелик. «Ягодку любви» — незаконнорожденного ребенка — подкидывали парикмахеру, который пытался кормить его из пульверизатора, затем — в игрушечный магазин, где его продавали вместо куклы, и так далее. В фильме хорошо играли известные украинские театральные актеры М. Крушельницкий и И. Замычковский. Техникой съемки Довженко овладел вполне. Руководство Одесской кинофабрики ВУФКУ (Всеукраинского фотокиноуправления) поручило ему съемки большой, «настоящей» картины.

Международное положение молодой Советской державы к тому времени уже значительно окрепло. Под давлением прогрессивных кругов правительства капиталистических государств одно за другим были вынуждены «признавать» Советское правительство и завязывать с ним дипломатические отношения. Реакционные фашиствующие элементы всячески старались сорвать мирные связи Советского Союза, спровоцировать конфликты; участились покушения на жизнь советских дипломатов. От руки провокаторов пали товарищи Войков, Нетте и другие. Советские дипломатические курьеры проявляли большое мужество, подлинный героизм.

Сценарий М. Заца и Б. Шаранского «Сумка дипкурьера» отражал лишь внешнюю сторону работы советских дипкурьеров. Довженко пришлось в корне перерабатывать его. На помощь пришел личный жизненный опыт. Образы скромных, неподкупных и мужественных «незаметных героев», советских дипкурьеров, исполняющих свои опасные обязанности при поддержке простых, безыменных друзей — зарубежных рабочих, железнодорожников, матросов,— он разработал с большой любовью.

В фильме показывалось, как советский дипломатический курьер, направляющийся на Родину с важнейшими документами, подвергается нападению провокаторов. В борьбе с ними он получает серьезное ранение и умирает на руках случайно обнаружившего его железнодорожного будочника. Сумку с документами в Советский Союз доставляют революционные рабочие и матросы, преодолевающие новые и новые козни провокаторов.

Довженко не удалось окончательно преодолеть схематизм и подражательность сценария. В фильме было очевидное влияние популярных детективов. Эффектные драки и погони в мчащемся поезде, таинственные лучи карманных фонарей, наведенные пистолеты, головокружительные прыжки — все эти атрибуты «кинематографической действенности» в изобилии наполняли фильм. Но за всем этим не терялись и характеры людей и, главное, мысли о советском патриотизме, о международной революционной солидарности. Довженко сдал на аттестат зрелости и как сценарист, и как постановщик, и даже как актер. Маленькая роль кочегара была им сыграна выразительно. Довженко занял видное место среди украинских кинематографистов.

•

В те годы в украинское кино приходили большие театральные актеры: А. Бучма, И. Замычковский, Н. Ужвий, Ю. Шумский; привлекались и талантливые писатели: М. Бажан, И. Бабель.

Самым ярким примером подъема украинского кино стал фильм Довженко «Звенигора».

Сценарий этого фильма, написанный неопытными людьми, был композиционно рыхл, перегружен событиями разных эпох и, главное, идейно неясен. Решительно перерабатывая сценарий, Довженко не смог преодолеть всех его идейных и художественных недостатков. Композиция осталась бесформенной, ясного и точного взгляда на исторические судьбы Украины в сценарии не было. Но Довженко внес в картину то дыхание настоящей поэзии, ту горячую и плодотворную любовь к Украине, то глубокое знание и живое ощущение украинской культуры, речи, природы, обычаев, которые сделали фильм не только волнующим произведением искусства, но и первым подлинно украинским кинопроизведением.

В фильме сочетались эпизоды из украинской истории разных эпох: приход варягов на славянские земли, восстания против панского ига, романтически осмысленная гайдамацкая вольница и более современные события — первая мировая война, Октябрьская революция, петлюровщина, козни белой эмиграции.

Объединить все эти эпизоды должна была поэтическая история старого дида и его двух внуков. Довженко и артист М. Надемский поставили себе задачей создать обобщенный национальный характер украинского крестьянина. Домотканная белая одежда, плечи, согнутые тяжелым трудом, живые лучистые глаза на загорелом лице, заросшем седой бородой,— таков был внешний облик дида. Таким, не меняясь, древним и юным, наивным и мудрым он проходит через все эпизоды фильма, пронося мечту о чудесном кладе, зарытом в Звенигоре. Роет дид землю, но злая сила уводит клад из-под заступа, превращает золото в черепки. Так символически изображал Довженко вековечную борьбу крестьянина за право пользоваться дарами своей земли.

Причудливые сочетания символики и бытописательства, истории и современности, легенд и сатиры оправдывались огромным поэтическим темпераментом Довженко. Особенно хороши были кадры, живописующие украинскую природу: тихие реки, в которых отражаются деревья и облака, пруды, заросшие кувшинками, цветущие луга, белые хаты. Медленно сменялись эти кадры, будто не мог художник оторваться от пейзажей, запечатленных в них. Зато стремительным становился темп, когда фильм говорил о сражениях, о героизме, о победе революции.



«АРСЕНАЛ»

«Звенигора» стала большим успехом молодого режиссера и всей молодой украинской кинематографии. Недостатки «Звенигоры» Довженко преодолел, а достижения развил в своей следующей картине — «Арсенал», которая стала успехом не только украинского, а всего советского и всего мирового прогрессивного киноискусства.

•

«Арсенал» продолжает, развивает тему пролетарской революции на Украине, затронутую в «Звенигоре». Один из персонажей «Звенигоры» коммунист Тимош в исполнении артиста С. Свашенко становится главным героем «Арсенала».

Идейная зрелость «Арсенала» сказалась и на его художественном языке. Несмотря на приподнятый романтический характер образов «Арсенала»,— это фильм реалистический. Нужно, наконец, расширить понятие реализма в нашем искусстве! С присущими творчеству Довженко поэтическими гиперболами, прихотливо сочетая приемы плаката, поэмы, оратории, не боясь метафор и аллегорий, Довженко дает политически заостренную и документально обоснованную картину действительных исторических событий.

В основу сюжета Довженко положил восстание рабочих Киевского оружейного завода («Арсенала») против националистического правительства Центральной рады в

1917 году. Но фабула фильма включает эпизоды, характеризующие и положение украинского крестьянства при царизме, и последние месяцы войны, и революционные процессы на фронте. Сквозь все эти события проходит центральный образ Тимоша.

В поисках новых форм, могущих выразить пафос революции, советские писатели и художники двадцатых годов усиленно разрабатывали жанр революционной эпопеи, поэтически осмысляющей исторические события, дающей обобщенные, романтические образы людей — представителей революционных масс. Обобщенные, типизированные образы, символизирующие массы и лишенные развитых индивидуальных черт, были характерны и для ранних поэм Маяковского и для стихотворений поэтов «Кузницы» и для романов Серафимовича и Малышкина, для картин Кустодиева, скульптур Шадра, героических массовых действ, осуществляемых на площадях в первые годы революции, и особенно для историко-революционных фильмов. Эйзенштейн в «Стачке», «Броненосце «Потемкин» и «Октябре» успешно разрабатывал полные движения и страсти массовые сцены, а судьбы отдельных людей очерчивал ярко, но бегло; Пудовкин после конкретных, индивидуализированных образов «Матери» создал в «Конце Санкт-Петербурга» обобщенный образ парня, символизирующий обнищавшие крестьянские массы, устремившиеся в города и пополнившие ряды пролетариата, а затем нашедшие в окопах революционную правду. Выразительные средства кино давали широкий простор для экспериментирования в этой области. Возможность острых монтажных сопоставлений и предельной концентрации действия, с одной стороны, фотографическая конкретность и достоверность — с другой, делала обобщенные человеческие образы кинематографа впечатляющими, характерными, человечными.

Высокий, стройный юноша в солдатской шинели, с черной щетиной на впалых щеках, с горящими черными очами, умеющими быть и нежными, и грустными, и гневными, и радостными, Тимош в исполнении С. Свашенко при всем своем патетическом схематизме был человечен и возбуждал горячее сочувствие зрителей. Вот он среди серых шинелей, среди черных разрывов и белых клубов наползающих удушливых газов. Вот он среди разношерстной толпы солдат, возвращающихся с фронта. Вот он перед издерганным и злобным полковником, кричащим о дезертирстве, смотрит на него презрительно, печально, но с такой готовой взорваться внутренней силой, что рука полковника коченеет на пути к пистолету. Вот гордый и отчужденный бродит Тимош среди ликующих петлюровцев по площадям Киева. Вот в напряженной тишине вместе с товарищами-арсенальцами готовит он вооруженное восстание.

И, наконец, последняя сцена, потрясшая кинозрителей всего мира, сцена, о которой написано во многих и многих кинематографических исследованиях — сцена расстрела. Восстание арсенальцев подавлено. Истощилась пулеметная лента, и петлюровцы окружают Тимоша. Они стреляют в него из пистолетов, винтовок, бьют из пулемета, но стоит Тимош невредим, разорвав рубаху, подставляя могучую грудь под бессильные пули. «Падай, падай»,— кричат ему враги и в ужасе падают сами, а он стоит, бессмертный, как бессмертен революционный рабочий класс.

Сочетание лирических и бытовых, патетических и сатирических мотивов, найденное еще в «Звенигоре», стало одним из особенно сильных, чарующих качеств «Арсенала». Беспощадная, бичующая сатира характеризует в фильме образы националистов. Вот заседает «Рада». Угрюмые кулаки и спесивые купцы, долгогривые священники и интеллигентские хлюпики со слезами из-под пенсне. Вот возжег петлюровец в свитке лампадку перед портретом Шевченко, и портрет, ожив на мгновение, гневным плевком гасит лживый огонек. И еще более действенны прямые сопоставления трагического и смешного: падает на пашню измученная крестьянка, а в это время царь глубокомысленно записывает в дневнике: «Убил ворону. Погода хорошая».

Композиция кадра и ритм монтажа у Довженко выработались свои, особенные, его манеру не спутаешь с другой. Он любил, чтобы одна или две человеческие фигуры стояли или медленно двигались в просторном пространстве кадра, взятые несколько снизу, на фоне величественно-спокойного неба. Он любил, чтобы зритель неспешно и неотвратимо проникался глубоким и стойким чувством, глядя на чередование живописных статических кадров.

Уже в этом немом фильме отчетливо проявилась поэтическая литературная манера

Довженко. Титры (надписи) в «Арсенале» несут не информационную, а эмоциональную функцию. Подчас они похожи на запев: «Ой, было у матери три сына». Подчас они патетичны: «Триста лет меня мучил, проклятый!» — кричит солдат украинец, настроенный националистами, русскому солдату. «Это я-то?»— отвечает русский недоуменно и грустно, с обидой и сожалением. Немая лаконичная надпись так естественно, так ритмично была врезана в шумную, полную движения сцену, что прозвучала почти физически слышимо, во всем богатстве своих смысловых и эмоциональных оттенков.



«ЗВЕНИГОРА»

Успех «Арсенала» был безоговорочным и всеобщим. Имя Александра Довженко вместе с именами Сергея Эйзенштейна и Всеволода Пудовкина стало известно далеко за пределами Родины. Это была слава. Довженко ответил пришедшей к нему славе новым фильмом — «Земля».

Это был первый советский фильм о коллективизации. Довженко, столь отлично знавший быт и труд, невзгоды и надежды украинского крестьянства, отлично видел и ярость кулаков, и колебания середняков, и ту жажду, то рвение к новой жизни, которые вырастали из беднейших слоев, охватывали все большие массы трудящегося крестьянства и делали новое неодолимым, победоносным. Он видел и роль коммунистических организаций, партячеек в революционном преобразовании деревни, и значение механизации, и важность антирелигиозной пропаганды. Он слышал и глухой ропот богатеев, слышал и выстрелы, прозвучавшие из темных углов по сельским активистам, селькорам, передовикам.

Довженко не стремился показать в своем фильме какие-либо конкретные, частные эпизоды борьбы, разворачивающейся в деревне. Он задавался целью дать обобщенную поэтическую и философскую оценку гигантских социальных процессов. Он опирался на опыт всего советского искусства, давшего уже образное воплощение революции 1905 года и Великой Октябрьской революции, империалистической и гражданской войны, он опирался на опыт литературы и в первую очередь на творчество Маяковского. Он разделял стремление Эйзенштейна, искавшего средства для выражения генеральной линии коммунистической партии в деревне и пытавшегося раскрыть особенности происходящей борьбы между старым и новым. Он развивал, наконец, свой собственный опыт, опыт «Арсенала», в котором были найдены поэтические средства для выражения таких гигантских событий, как пролетарская революция на Украине.

Довженко приступил к съемкам в 1929 году в сотрудничестве с оператором Д. Демуцким и художником В. Кричевским по собственному сценарию. Борьба за обобществление средств производства, борьба против кулачества на Украине только подходила к высокому напряжению. По плану Центрального Комитета партии Украина входила во вторую группу зерновых районов, где коллективизация должна была быть закончена весной 1932 года. Довженко, взявшись за свою ответственнейшую тему, включался в самую гущу борьбы. Это обязывало очень ко многому.

Фильм начинался с поэтического прославления природы, оплодотворенной человеческим трудом. Яблони, обремененные тяжелыми плодами, медленно, словно в дремоте или в воспоминаниях, возникали на экране. Крепкие, свежие яблоки олицетворяли вечную молодость природы, щедрое плодородие земли.

Под яблоней умирал древний дид. Может быть, это был легендарный дид из «Звенигоры»? Во всяком случае, это был тот же артист Надемский. Но зритель мог и не вспоминать персонажей прежних картин. Он мог вспомнить народные песни или лубочные картины, висевшие в старину в крестьянских избах. Он видел, свершился круговорот жизни: сложив на груди натруженные руки, умирал дид, а кругом стояли его молодые, полные сил и красоты потомки, сияло солнце, никли к земле обильные плоды.

Это был пролог, дававший всему фильму напевность украинской думы, медлительный ритм, характер глубокого размышления. Действие фильма начиналось тоже неспешно, но напрягалось все больше, сталкивая в конфликтах сначала близких людей, спорящих о коллективизации у себя в семьях, а потом резко обозначая два враждующих лагеря — бедняков-коммунистов и контрреволюционеров-кулаков. Лагерь жизни и лагерь смерти, добра и зла.

Появлялся на экране Свашенко — стройный черноокий герой «Звенигоры» и «Арсенала». Сейчас он был Василем, селькором, сыном бородатого тяжелодума Опанаса. Были ли у него за плечами фронт, гражданская война? Вероятно, нет. Очень уж молод был Василь. Но он так свято верил в дело партии, что уговорить отца вступить в колхоз было ему не так уж трудно.

Труднее был разговор между отцом и сыном в другой семье, в семье кулака Белоконя. Черной яростью налился Белоконь, когда прочел ему седенький батюшка разоблачительную заметку Василя. Схватился за топор — убивать! Еле удержал его сын Хома. Но ясно, что не защищает он Василя, а только хочет дождаться более удобного случая.

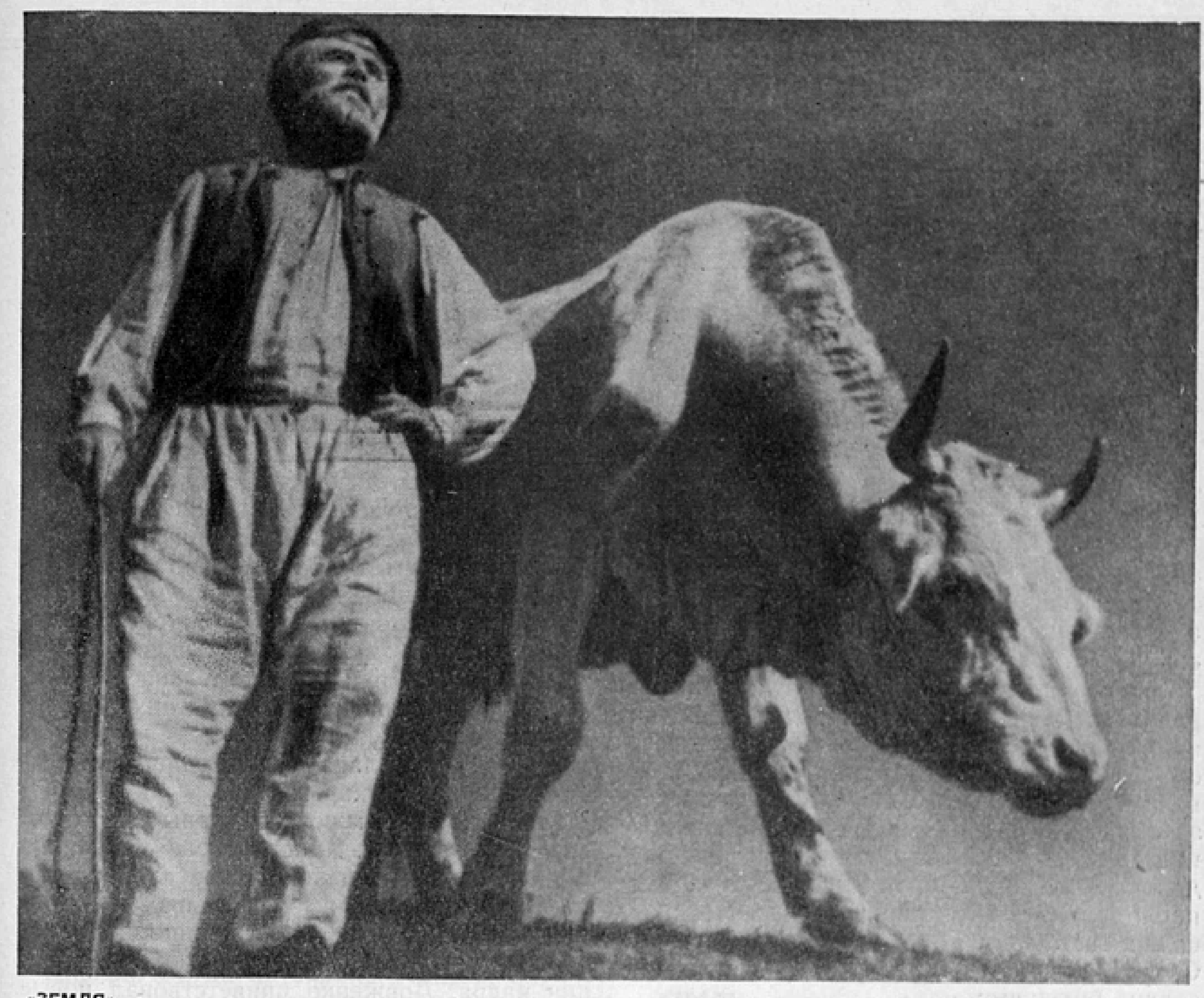
Центральное место в фильме занимает большая, торжественная, подробно разработанная сцена появления в селе первого трактора. Застыла празднично принаряженная, многолюдная улица села. И, несмотря на немоту фильма, зритель явственно слышал далекий шум мотора. Так выразительно было построение кадров, их композиционное решение, что заменяло звук, вернее, создавало иллюзию звука.

Мужчины, женщины, дети поднимают головы, напрягают слух. Прислушиваются трудовые кони, могучие волы. На тракторе едет ликующий Василь, его окружает партячейка. И после комической заминки, грозившей сорвать торжество, но ликвидированной находчиво и озорно, трактор въезжает на село. Тужат и грозятся кулаки, а Василь уже перепахивает вековечную межу на поле своих отцов и дедов.

Эту веселую, шумную, многолюдную и залитую солнечным светом сцену сменяет сцена тихая, залитая лунным светом, полная любовного томления, невыраженных надежд, острого ощущения будущего. Влюбленные пары неподвижно, словно прислушиваясь к грядущему, сидят под луной. В своей неподвижности они вначале кажутся похожими на старинные деревенские фотографии, но когда удается заглянуть в глаза, чувство высокой поэзии охватывает зрителя. Молодость, любовь, новое ждет своего часа. Поэтому понятны чувства Василя, который, расставшись с невестой своей Натальей, пляшет, возвращаясь домой, пляшет один на пустынной пыльной улице, пляшет под лунным светом, пляшет от ощущения победы и предвкушения новых побед. Пляшущим и настигает его коварная пуля кулака Хомы.

Темп фильма убыстряется. Беспредельное горе отца. Маленькому, словно мохом обросшему попику хлебороб Опанас, потерявший юного и могучего сына, заявляет, что бога нет. Беспредельное горе невесты. Застигнутая горем врасплох, она, буйствуя, мечется по хате, не замечая даже своей наготы.

В этих действенных и вместе с тем глубоко психологических эпизодах сказались своеобразная работа Довженко с актерами, своеобразное понимание места актера в фильме. Кулака Хому играет артист П. Масоха — молодой, красивый, с гордо посаженной головой и могучими плечами; секретаря партийной ячейки — артист О. Уманец, маленький, курносый, веснушчатый; другого коммуниста, говорящего речь на похоронах Василя,— артист П. Петрик, тоже небольшого роста и скромной внешности, но с большими, выразительными глазами. И, несмотря на подчеркнутую красоту отрицательного героя и внешнюю неказистость положительных, Довженко сумел придать последним


«ЗЕМЛЯ»

огромную моральную силу, духовную красоту.

Довженко охотно привлекал к работе над фильмами «типаж», то есть непрофессиональных исполнителей, людей, одаренных характерной внешностью. Но он умел так работать с ними, так зажигать их чувства, что искренность и эмоциональность его актеров вели за собой настоящую выразительность. Довженко не заставлял актеров изображать, представлять что-либо, не ограничивался он и любованием внешностью актера, хотя и придавал внешности большое значение и умел искусно подчеркивать ее острыми ракурсами, крупными планами. Не ограничивал он своих актеров и требованием «играть только себя». Он старался пробудить в актере необходимые эмоции, заставить его поверить в правду изображаемого, проникнуться чувствами героя.

Поэтому Довженко всегда искал людей, хорошо знающих материал фильма, могущих применить свой жизненный опыт при создании образа. Интересна судьба одного из постоянных довженковских актеров — С. Шкурата. Крестьянин могучего телосложения, с окладистой бородой, оттеняющей белозубый рот, со светлыми глазами под густыми бровями, Шкурат отлично понимал чувства и мысли изображаемых им крестьян и под руководством режиссера показывал эти чувства искренне и ярко. В его исполнении Опанас, отец убитого Василя, действительно прозревает от горя. Сгорбленная фигура, замедленные движения, долгие вопрошающие взгляды говорят о бурях, происходящих

в его сознании. И когда понимает Опанас свой долг идти дорогой сына, медлительность его движений становится торжественной, пристальный взгляд — просветленным, уверенным, сильным. Большое, искреннее чувство актера сделало образ Опанаса удивительно правдивым, сложным и человечным.

Финал фильма — похороны Василя — вновь медлителен, еще более патетичен. Высоко поднято тело Василя на руках друзей. Или, может быть, революционная песня так высоко подняла его? Ветви деревьев осторожно касаются мертвого лица, на котором застыла улыбка победителя, улыбка счастья. В рядах провожающих Василя сплотилось все село. Над необозримыми просторами полей гремит революционная песня. Она преследует Хому. Озлобленный, одинокий, обуреваемый злобой и страхом, он хочет скрыться от песни, бежит за околицу, падает и вдруг начинает головой зарываться в землю, как червь.

Люди, спаянные песней, идут стройными рядами. А женщина, мать Василя, падает на пол своей хаты — она рожает младшего сына. А песня про Василя, про человека, приведшего на село трактор, принявшего смерть за общее дело, летит над тучными нивами, над плодородными садами. Животворящий дождь обильно омывает сады. Прозрачные капли дрожат на листьях и плодах. Никакая сила не остановит могучего движения жизни. Смерть становится бессмертием, если жизнь отдана будущему.

«Земля» произвела глубочайшее впечатление. Ее политический и философский смысл, ее высокое художественное мастерство вызвали восторженные отзывы. Но слышались и другие голоса. Некоторые критики заявляли, что не песней надо бороться с террористами-кулаками, что кулак не так уж одинок, что он не станет сам головой зарываться в землю... Такие критики не понимали образного языка Довженко.

Довженко слагал песню о неодолимости нового, об обреченности борьбы против нового, поэтому прав был он. Другие критики обвиняли Довженко в «биологизме», в том, что изображение вечной природы отодвинуло на второй план изображение классовой борьбы. Но мне, например, никогда не казалось, что гимны бессмертной природе Довженко слагает вне связи со своей основной темой. Цветущая яблоня, рождение ребенка, животворящий дождь всегда воспринимались мною как образы в неразрывной связи с образом Василя, с образом грядущего, которое неминуемо сменяет прошлое. В «Земле» Довженко сказал, что новые социальные отношения в деревне наступают так же естественно и неудержимо, как природа совершает свой круговорот. И в этом он был прав.

Вслед за «Броненосцем «Потемкин», «Матерью», «Потомком Чингис-хана», «Арсеналом» фильм «Земля» в числе лучших советских фильмов прошел по экранам всего мира, укрепляя славу советского кино. И действительно, Довженко дал удивительные образцы поэтического киноязыка, достиг предельной выразительности кадра, музыкальной гибкости и стройности монтажа.

«Земля» заслужила признание как одно из высших достижений немого кинематографа. И вместе с тем в «Земле» явственно ощущается стремление преодолеть немоту, тоска по звуку, по слову. Стрекот приближающегося трактора, звуки песни, несущейся над полями, выразительные, тщательно отобранные слова надписей, составленных почти исключительно как диалоги действующих лиц,— все это делает «Землю» прямой предшественницей звукового кино.

Год выхода «Земли» на экраны был годом овладения звуком. Кинематограф заговорил. Живое, звучащее человеческое слово вторглось в систему выразительных средств искусства кино и изменило принципы драматургии, актерской игры, монтажа, композиции кадра. Довженко приветствовал новые возможности своего искусства. Он был одним из первых среди крупнейших мастеров советского кино, поставивших полнометражные художественные звуковые фильмы. К пятнадцатой годовщине Октября на экраны вышел «Иван».

•

Свой первый звуковой фильм, так же как и свой последний немой, Довженко посвятил актуальной современной теме. Невиданный размах социалистического строительства, создание гигантских индустриальных сооружений первой пятилетки вызвали приток из деревень тысяч молодых людей. Некоторые, работая на строительстве, заботились лишь о заработке и оставались чуждыми идеям индустриализации страны, идеям социализма. Но многие, попав на стройку, проникались ее задачами, ее масштабами, ее новой,

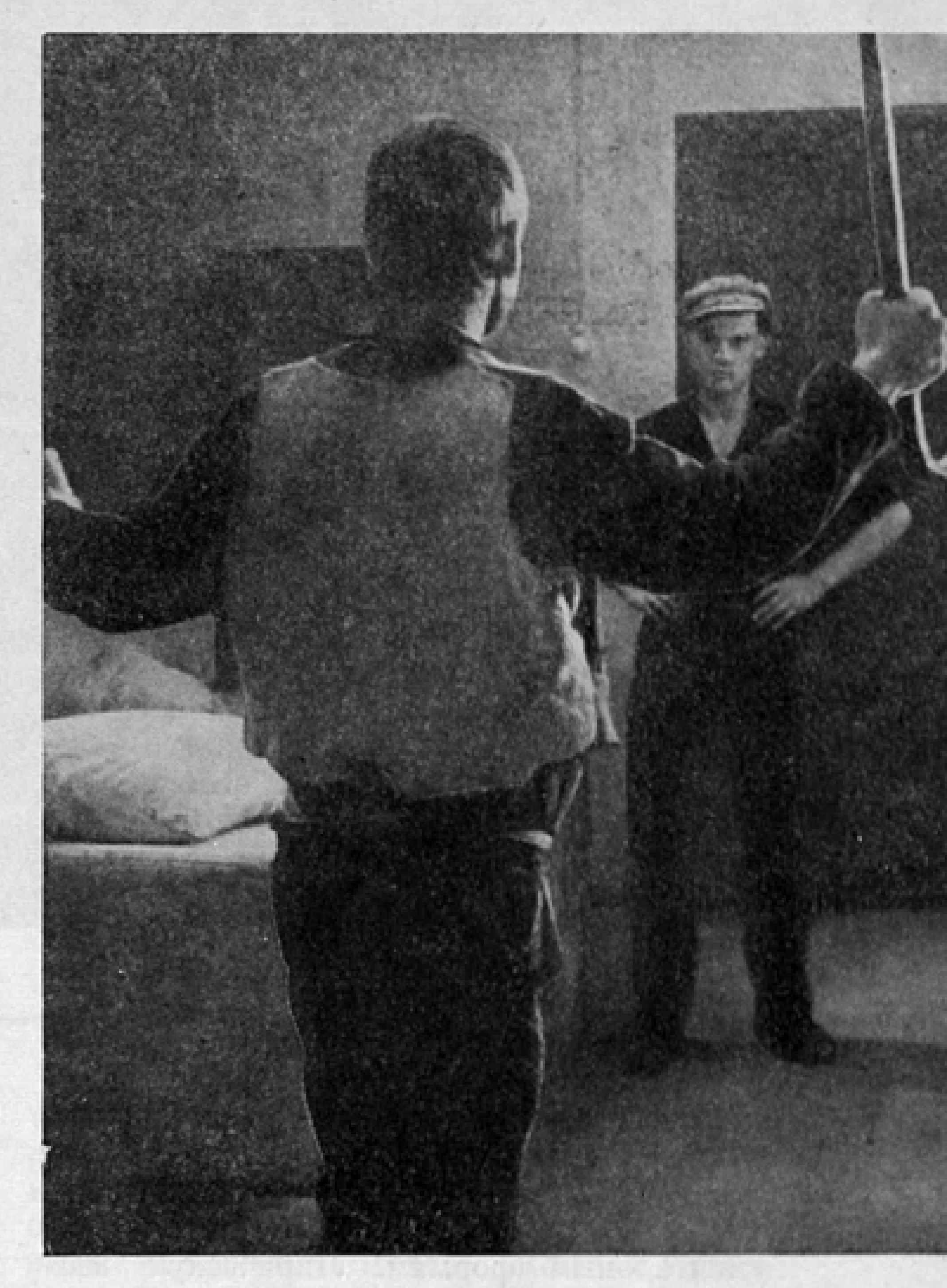
беспокойной жизнью, становились членами коллектива и вместе с техническими знаниями приобретали идейную закалку, делавшую их рабочими социалистической эпохи. Так вместе со всей страной преображались люди, так Родина наша превращалась из страны аграрной в страну индустриальную, а ее сыны становились строителями социализма.

В своем новом фильме Довженко показал эти сложнейшие процессы. Молодой крестьянский парень, «селюк» Иван попадает на строительство Днепрогэса. Вместе с ним приходят и другие, его односельчане. Одним из них строительство кажется чуждым и даже враждебным, они становятся прогульщиками, лодырями, врагами. Ивана же захватывает стройка. Он проходит нелегкий путь овладения знаниями, при помощи коммунистов и комсомольцев становится передовым рабочим, приходит в партию.

Эту простую и чрезвычайно характерную, типическую историю Довженко рассказал взволнованно, поэтично. Его не интересовали подробности жизни Ивана, его интересовал процесс духовного роста человека в его важнейших чертах. Как и прежние герои Довженко — арсеналец Тимош, селькор-тракторист Василь — Иван символизировал собой крестьянские массы. Не конкретных подробностей и опосредствований — языка прозы — искал Довженко, а метафор, гипербол, ритма — средств поэтических.

Фильм начинался великолепной картиной Днепра. Когда на экране раскрывались величественные панорамы прекрасной реки, торжественный ритм гоголевского прославления Днепра возникал в сознании зрителя. Долго повторял Довженко чудесные панорамы Днепра. Удивительные картины украинской природы нужны были ему и для того, чтобы через них показать красоту цельной, чистой натуры Ивана, и для того, чтобы показать, какую мощь должен одолеть, обуздать человек.

Картине нетронутой природы должна была противостоять картина человеческой деятельности. Перед глазами Ивана и зрителя разворачивались панорамы Днепростроя. В хаосе котлована, наполненного машинами, лесами, бетоном, Довженко видел высокую гармонию, дерзновенную красоту созидательного труда. Шум строительства приобретал ритм, мелодию, становился музыкой. Иван проникался этой музыкой, этой титанической



«ИВАН»

картиной и накрепко связывал себя, свою судьбу со стройкой.

...Довженко продолжал работать в области поэтической эпопеи, в патетических, возвышенных тонах решающей актуальные темы современности. Его следующим фильмом был «Аэроград».

•

Дальний Восток издавна привлекал внимание советской молодежи. Край дремучей тайги и неизведанных гор, полноводных рек и бурных морей таил в себе огромные, сказочные богатства. Суровая природа и безлюдье требовали от новоселов, желавших освоить эти богатства, мужества, сил, выносливости, готовности к подвигу. Но не только

советских патриотов привлекали богатства Дальнего Востока. Край помнит несколько интервенций. Империалистическая Япония в своей экспансии на материк зарилась не только на северо-восточные провинции Китая, но и на русские земли. По таежным тропам проходили не только охотники и геологи, но и разведчики и диверсанты. Не только пушнину, ископаемые, древесину таила тайга, но и людей, ненавидевших новое, прячущихся от него. Дороги в тайге и горах ненадежны, расстояния считаются на тысячи километров. Советская авиация была призвана играть решающую роль в освоении края. А для авиации нужны были базы. Их нужно было строить...

Работа над сценарием изобиловала трудностями. Довженко очень много ездил, летал, ходил по Дальнему Востоку. Он пристально и увлеченно изучал жизнь огромной и непокорной человеку страны. Он пытался не только познать существующее, но и увидеть будущее, найти на карте место для нового города — Аэрограда. Так, в ощущении героики преодоления трудностей, в предвидении великих грядущих дел создавался сценарий, затем фильм.

Довженко увлекали и гигантские масштабы суровой природы и суровые, немногословные, мужественные и прямые люди Дальнего Востока. Фильм снимал оператор Эдуард Тиссэ, постоянный соратник Эйзенштейна, вместе с ним стремившийся к строгим и монументальным формам. Лирическую мягкость Даниила Демуцкого — певца приветливой природы Украины — сменила четкая, ясная, масштабная манера Тиссэ. Тайга представала то мрачной, зловещей, таящей в себе следы врага и раскольничьи скиты, то богатой, прекрасной, ждущей своего покорителя — человека.

Людей Довженко рисовал под стать тайге, как былинных витязей. Торжественен, эпичен таежный охотник Глушак «Тигриная смерть», убивший пятьдесят шесть тигров и до тысячи медведей (артист С. Шагайда). Он — хозяин этой земли, он в ответе за нее, он бережет ее от диверсантов, он сам вершит суд и расправу над изменником Родины. Столь же величественен и другой охотник и зверовод Худяков (артист С. Шкурат). Черты эпического спокойствия есть и во всех других персонажах фильма, и в положительных — в жене Глушака, в китайских и русских охотниках, бывших партизанах, и в отрицательных — в Аникии Шабанове, белогвардейце и диверсанте, в японском самурае, в староверах. Речи всех персонажей насыщены метафорами, подтекстом, похожи на пословицы, порой на белые стихи.

•

...Тщетно пытаются некоторые исследователи представить читателю путь каждого художника как восходящую прямую. Тщетно пытаются найти непрерывный «подъем творчества».

Метод социалистического реализма предполагает бесконечное разнообразие форм, оттенков, творческих почерков и индивидуальностей. Это широко известно, но часто забывается. Часто, слишком часто каждый поиск в новом направлении, каждый эксперимент в области формы, наконец, каждое яркое проявление сильной индивидуальности внушало подозрения начетчикам от теории, неким современным Буало, превращавшим широкий и свободный метод в канон, в свод дозволенных приемов.

Произведения Довженко часто не укладывались в этот «свод», озадачивали и зрителей и критиков. В них действительно многое казалось неясным, незавершенным.

Но эти неясности фильмов Довженко объяснялись в общем просто: он искал возвышенных романтических форм для выражения образов современности. Революционная романтика была провозглашена частью, стороной, признаком социалистического реализма. Но в объяснении этого и, главное, в анализе произведений революционной романтики было слишком много напутано.

Стремление к романтическому образу, к живописанию возвышенных характеров было воспринято Довженко от традиций народного украинского искусства. Вспомним украинские народные думы, вспомним творчество Гоголя и Шевченко, драматургию Леси Украинки. И разве не стоят рядом с Довженко его сверстники и единомышленники в искусстве — видные украинские поэты, прозаики, актеры, режиссеры?

И тем не менее Довженко зачастую оставался одиноким в своих поисках. И, не находя зачастую поддержки в среде киноработников, он в самые трудные минуты обращался за помощью к партии. О нем думали, ему старались помочь. Члены Центрального Комитета партии слушали сценарий «Аэрограда», критиковали его, давали советы.



«АЭРОГРАД»

В беседах с руководителями партии возникла новая тема — Щорс, украинский Чапаев. Довженко предупреждали, что эта тема — не заказ, а совет, что художник волен выбрать себе любую другую. Но Довженко увлекся Щорсом и вновь одержал общепризнанную победу. «Щорс» стал одним из лучших произведений советского киноискусства. В «Щорсе» созрели лучшие стороны творчества Довженко, формировавшиеся на протяжении всего его творческого пути.

•

Как и «Арсенал», «Щорс» рассказывает о революционных событиях на Украине, о героической борьбе украинского народа против буржуазных националистов, против немецких оккупантов, за воссоединение с русским народом, за советскую власть. Не только тема роднит эти два произведения, но и творческая манера, сочетающая документальность и аллегоричность, героико-романтические и сатирические краски. Редкий художник умел так сохранять своеобразие своего почерка, как Довженко, и вместе с тем редкий художник мог так заметно, так разительно вырасти. Возмужание творчества Довженко становится особенно хорошо заметным при сравнении несколько абстрактных образов «Арсенала» с живыми, полнокровными образами «Щорса». Конечно, здесь сказался рост не только самого Довженко, но и всего советского кино, да и всего советского искусства, рост и совершенствование метода социалистического реализма.

При всей своей исторической достоверности образы «Щорса» сохранили романтический размах, приподнятость героев народной эпопеи — в этом сказались индивидуальность, своеобразие Довженко.

Щорса играл молодой Евгений Самойлов. Довженко вдохнул в артиста ощущение героики времени, пафос движения истории, силу непререкаемой победы нового над старым.

Щорс — коммунист, его направляют идеи Ленина. Его личная отвага, его неукоснительная дисциплинированность, его требовательность и к себе и к другим, его безжалостность к врагам сочетаются с глубокой человечностью, со светлой верой в красоту будущего.

Главной чертой характера Щорса является его устремленность в будущее. Воин и полководец, он осуждает войну, он воюет за право на мирную жизнь. Он видит ее прекрасные очертания и тогда, когда в тихий час отдыха задушевно беседует со своими соратниками, и тогда, когда, валясь с ног после трехдневного боя, черный, страшный, сунув голову под кран, диктует письмо к любимой. Вместе с друзьями он застенчиво и добродушно посмеивается над заветной своей мечтой — засадить всю землю садами. Даже в самый тяжелый час он бережет свое детище — полковую школу, потому что в ее питомцах живет будущее Красной Армии. Кровь и грязь войны не запятнали его чистую душу. Образ Щорса — это образ совести, образ мечты коммуниста.

И рядом с ним другой — земной, неукротимый, горластый, грешный батько Боженко. Исторический Максим Кривонос, гоголевский Тарас Бульба, запорожцы и гайдамаки — его родные братья. Он малограмотен, даже карты прочесть не умеет, но знает родную Украину и без карт, знает и нужды своего народа, знает и врагов его. Он может нарушить дисциплину, может учинить расправу, может править суд нагайкой и чаркой водки. Но ни за что и никогда он не изменит интересам своего народа и Коммунистической партии — он за народ! Артист Г. Скуратов прекрасно понял и ярко воплотил эту мысль Довженко.

Батальные сцены, поставленные с огромным размахом, чередуются с сатирическими и лирическими эпизодами. Подчас веселая озорная усмешка озаряет героическую сцену: вспомним захваченный Щорсом петлюровский духовой оркестр, испуганно играющий «Интернационал», вспомним обращение Боженко к киевской буржуазии с просьбой о деньгах, его нежнейшую речь, подкреп-

«ЩОРС»



ленную вывезенным на сцену пулеметом. А как удивительно сочетаются лирика и героика, ирония и пафос в сцене свадьбы! Веселые тройки в бубенчиках и лентах, остановившиеся у стреляющей батареи, бойцы-артиллеристы в роли дружек и сватов и, наконец, всепокоряющая любовь с первого взгляда — любовь, заставившая красавицу невесту покинуть своего вялого жениха и уйти с горделивым и бесстрашным командиром батареи, говорящим возвышенные, прекрасные, непонятные слова!

А как точен, ясен и выразителен кинематографический язык Довженко! Первый, открывающий фильм кадр, как увертюра, содержащая в себе основные темы оперы, как пейзаж, удивительным образом передающий человеческое чувство через образ природы, как стихотворение, неожиданной метафорой раскрывающее сложнейшую мысль,— один этот кадр передает героику и трагизм гражданской войны на Украине: поле, залитое солнечным светом, огромный подсолнечник, тихо покачивающий золотую голову на мирном ветерке,— и вдруг неожиданно фонтан взрыва рядом с подсолнухом и другой взрыв поодаль закрывают небо черными клубами...

В своих поисках предельно выразительного, порой даже аллегорического изобразительного решения фильма Довженко встретил чудесного оператора Юрия Екельчика. Совсем молодой человек, Екельчик в «Щорсе» как бы сдавал экзамен на творческую зрелость и сдал его блистательно, в полном творческом единении с режиссером и вместе с тем сохранив свою индивидуальность. Его просторные композиции, охватывающие массы движущихся людей, высокое небо с драматическими облаками, его смелые ракурсы придают фильму приподнятое, романтическое звучание. Хороши и портреты действующих лиц — устойчивые по композиции, чтобы удобнее было в подробностях разглядеть лицо актера, его глаза, отражение мысли и чувства в его мимике. Сочетание динамичности массовых сцен с устойчивостью крупных планов давало режиссеру возможность в неспешных диалогах или даже в монологах давать философское осмысление событий, проносящихся на экране.

В «Щорсе» с особенной отчетливостью проявилось стремление Довженко к расширению выразительных возможностей кино, к сближению его с литературой. В тридцатых годах считалось, что кино, бесконечно богатое возможностями изображения действий человека, ограничено в показе его мыслей, его психологии. Ход размышлений героя, процесс его чувствований не всегда возможно передать через диалог или действие. Немой кинематограф разработал множество способов косвенного изображения размышлений и настроений героев — через картины природы, через освещение портретов и декораций, путем изменения ритма монтажа и ракурсов съемки, путем монтажных сопоставлений (так называемых кинометафор). В свое время Довженко много сделал в этом направлении — вспомним хотя бы статические кадры, начинающие «Арсенал», или яблоки и пляску при луне в «Земле». Теперь Довженко, не удовлетворяясь возможностями диалога, ищет пути для привнесения в кино авторской интонации, авторского отношения к героям, для передачи зрителю строя своих мыслей и чувств. Он ищет и находит способы самовыражения героев, дает ряд интереснейших монологов, в которых звучит не только голос героя, но и голос автора.



«ЩОРС»

Сюда относятся и упоминавшаяся уже сцена диктовки Щорсом письма, и исполненная философской глубины сцена мечтаний бойцов о будущем, и трагедийный предсмертный монолог батьки Боженко. Высоко поднятый на плечах соратников, на фоне грозного неба, охваченного черным дымом пожарищ, обращается к потомству умирающий герой, и в его словах рядом с интонациями

шевченковского «Заповита» слышится голос самого Довженко, размышляющего о войне, о мире, о революции, о будущем человечества.

Монологи героев «Щорса» вскоре вырастут в один из интереснейших приемов звукового кино — в прием «голоса от автора» или «внутреннего голоса героя», которые дают возможность киноискусству повествовать о мыслях и чувствах персонажа, а также давать им авторские характеристики.

«Щорс» вышел на экраны в 1939 году, когда уже громыхала вторая мировая война в Западной Европе.

Поэтому образы, события «Щорса» приобретали огромную политическую актуальность. Пронизывающие фильм мысли о неразрывном единстве русского и украинского народов, о благородстве патриотической борьбы против иноземных захватчиков звучали с необыкновенной силой. Вскоре фашистские полчища обрушились на панскую Польшу, и перед украинским народом встала необходимость воссоединения и отстаивания своей независимости. События требовали от художников немедленного отклика. И Довженко пошел в документальное кино.

•

Из хроникальных материалов, заснятых кинооператорами в памятные сентябрьские дни 1939 года, Довженко смонтировал правдивый и поэтичный фильм. Он посмотрел на крушение панской Польши глазами философа и историка, осудил прогнившее государство и разделил народное горе. Он увидел западные земли Украины, где рухнул феодальный уклад, глазами человека социализма, с позиций будущего.

В фильме «Освобождение» мы видим мрачные тюрьмы, господствующие над равнинами, где нищенские домишки крестьян, где истощенные дети, забитые женщины и угрюмые, оборванные мужчины с тоской и страхом смотрят в объектив. Но мы видим, как освещает их лица улыбка надежды. Стройными рядами проходит пехота, на сельских дорогах пролегают глубокие следы от танковых гусениц, в небе проносятся самолеты. Но не войну, не беду несут советские войска. Голодным они дают хлеб, бездомным — кров.

Певуче звучит украинская речь, торжественно звучит тема объединения украинского народа.

В выборе фактического материала, в объединяющем фильм дикторском тексте видно стремление Довженко глубоко осмыслить факты, подняться до больших исторических обобщений. Это особенно хорошо удалось ему в документальных фильмах военных лет.

В суровые годы Великой Отечественной войны хроникальное и документальное кино заняло ведущее место. Первые же краткие, неполные репортажные съемки воздушных боев, артиллерийской стрельбы, подразделений на марше воспринимались советскими людьми с огромным интересом, с трепетной надеждой.

Вместе с литературой и другими искусствами советское кино с первых же дней войны стало перестраивать свою работу, чтобы лучше служить мобилизации духовных сил народа на борьбу с захватчиками. В сложных условиях, эвакуированные в глубокий тыл, в тесных павильонах среднеазиатских и закавказских студий, кинематографисты делали сначала небольшие короткометражные киноновеллы на военные темы, а затем и большие фильмы о партизанах, о Советской армии, о героических полководцах прошлого. Довженко и здесь пошел своим, особым путем. Он избрал оружие кинодокументалиста и фронтового писателя.

Оба полнометражных публицистических фильма Довженко посвящены борьбе украинского народа. Первый — «Битва за нашу Советскую Украину» — это историческая хроника боев 1941—1943 годов. Второй — «Победа на Правобережной Украине и изгнание немецких захватчиков за пределы украинских советских земель» — посвящен событиям 1943 и 1944 годов. В первом слышатся горе отступления, призывы к отмщению, уверенность в грядущей победе, потому что не может народ стерпеть такого. Во втором победа уже принимает реальные черты. Могучая, непобедимая Советская Армия наносит гигантские удары, фашисты бегут, гибнут в «котлах», и тут же возникает новая тема — тема восстановления, труда. В первом фильме элегически звучит воспоминание о мирной, богатой, довоенной красавице-Украине: использованы старые фильмотечные кадры. Во втором — широко применяется трофейная немецкая хроника.

Так в двух документальных полотнах предстает перед нами эпопея борьбы за Украину и не изолированно, а в связи с общим ходом Великой Отечественной войны.

Богаты и оригинальны выразительные средства обоих фильмов. Довженко не боится показывать ужасы войны — трупы, раны, руины, отчаяние. Но рядом с ужасным он помещает прекрасное — картины родной природы, слезы радости освобождения, короткие фронтовые встречи. Гневный призыв к отмщению сменяется торжественным гимном мирному труду. Восторг перед могучей и грозной военной техникой сочетается с тихим, любовным вниманием к людям: страдающим, но надеющимся, освобожденным и освобождающим. К съемкам фронтовых операторов Довженко относится с бережным вниманием: каждый кадр, снятый в бою, с опасностью для жизни, ему дорог, интересен.

Замечателен дикторский текст Довженко к обоим фильмам. В нем — строгие интонации военной сводки и прямая перекличка с Гоголем и Шевченко, с народной думой, с эпическим сказанием. В нем — лозунги, приказы, а рядом неторопливая речь летописца, плавное рассуждение философа. Дикторские тексты Довженко и сейчас могут служить образцами этого сложного и недооцененного жанра кинотворчества. Это настоящий кинематограф и настоящая литература. В них жив дух времени, но в них есть и историческая широта.

Важность работы Довженко в документальном кино трудно переоценить. Он первый из крупных мастеров киноискусства принял участие в разработке художественных средств военной публицистики. Его примеру последовали С. Герасимов и С. Юткевич, Ю. Райзман, И. Хейфиц, А. Зархи. Они развили дело, начатое Довженко.

Однако руководители кинематографии не всегда понимали это. Отчего, например, не увидел света экрана поэтический документальный фильм Довженко об Армении, поставленный им сразу же после войны? Фильм был совсем готов. Из-за какой же организационной неразберихи это произведение искусства осталось неизвестным народу?

Работая в хронике, Довженко выступил и как писатель беллетрист. Он был на нескольких фронтах, работал в фронтовой печати. Его небольшие рассказы помещались в газетах от центральных до полковых, в журналах толстых и тонких, печатались отдельными брошюрами, передавались по радио, исполнялись с эстрады. Они были на вооружении нашей армии, нашего народа.

Рассказы Довженко — это небольшие поэмы в прозе, где реальные, почерпнутые из фронтовой действительности факты получают романтически-приподнятую, обобщенную, плакатно-призывную и вместе с тем философскую трактовку. Два мира — мир черной злобы, нечеловеческой жестокости, исступленного фанатизма и мир светлой любви к родине, презрения к смерти, уверенности в победе — сталкиваются в непримиримых конфликтах этих рассказов.

Рассказы Довженко служили как бы эскизами к его сценариям о войне. К сожалению, большие художественные фильмы Довженко не увидели экрана, быть может, потому, что стремительно развивавшиеся события войны «обгоняли» художника и фильм о горечи отступления был закончен тогда, когда войска оккупантов уже бежали с Украины.

Сценарий «Повесть пламенных лет» — результат всей военной работы художника, плод его дел и наблюдений, мыслей и чувств. В нем отчетливо видна своеобразная творческая манера, развившаяся от «Арсенала» и «Земли» к «Щорсу» и документальным фильмам.

Широкая эпопея со свободными перебросками действия во времени и пространстве, с большим количеством действующих лиц и разнохарактерных лирических, сатирических, батальных, бытовых, хроникальных и аллегорических эпизодов пронизана единой мыслью о патриотическом подвиге.

Подобно тому как не брали пули Тимоша из «Арсенала», не брали пули хлопцев, соратников Щорса, не берут они и героя «Повести пламенных лет» Ивана Орлюка. Это образ обобщенный, он символизирует советский народ. Поэтому вправе Орлюк судить и карать ослабевших и изменивших, поэтому не может он умереть ни на поле боя, ни под ножом хирурга, поэтому в кратких перерывах между боями любит он, женится, сеет хлеб и запросто беседует с далекими предками и грядущими потомками своими. Поэтому начинается и кончается сценарий бессмертным Иваном, застывающим, как монумент, над поверженным лагерем врага.

И вместе с тем Иван человечен, это образ живой, его дела отражают реальные факты. И так же аллегоричны и вместе с тем конкретны другие положительные образы сценария — и возлюбленная Ивана Ульяна, и Антонина, и генерал Рябошапка, и Макар Троян — и отрицательные: предатели Гри-

бовский и Вирский, сошедший с ума гитлеровский генерал.

Можно только пожалеть, что эта народная эпопея не нашла воплощения в фильме. Мысли, заключенные в ней, чисты и верны. Язык выразителен, самостоятелен, талантлив...

Впрочем, кто знает? Может быть, нарушая досадную кинематографическую рутину, по которой непоставленный сценарий забывается, умирает, «Повесть пламенных лет», одно из лучших произведений кинодраматургии военного времени, еще найдет себе режиссера? Ведь, странно, Довженко — один из лучших советских сценаристов — до сих пор ставил свои сценарии только сам. Так, может быть, хоть теперь, после кончины художника, это печальное недоразумение прекратится? Наш долг — осуществить постановку прекрасных сценариев Довженко. Оригинальность, самобытность его манеры не должны отпугивать постановщиков. Разве самобытный Вишневский или Леонов сами ставили свои пьесы и сценарии, разве их самобытность не сливалась гармонически с творческой манерой их интерпретаторов? Почему же не находится режиссера-постановщика прекрасных сценариев Довженко, по разным причинам не поставленных им самим?

Но вернемся к Довженко — автору фильмов. Как и весь советский народ, всей душой, всем талантом своим потянулся он после войны к мирной созидательной деятельности.

«МИЧУРИН»



Образ гениального русского ученого привлек его внимание. Несколько лет работы дали пьесу «Жизнь в цвету» и кинофильм «Мичурин».

Чутко реагируя на запросы жизни, активно участвуя в развитии искусства социалистического реализма и в разработке выразительных средств молодого искусства кино, Довженко всем своим творчеством на протяжении почти трех десятилетий развивал, непрерывно обогащая, усложняя и конкретизируя, группу образов и идей, особенно ему близких, особенно глубоко его волновавших.

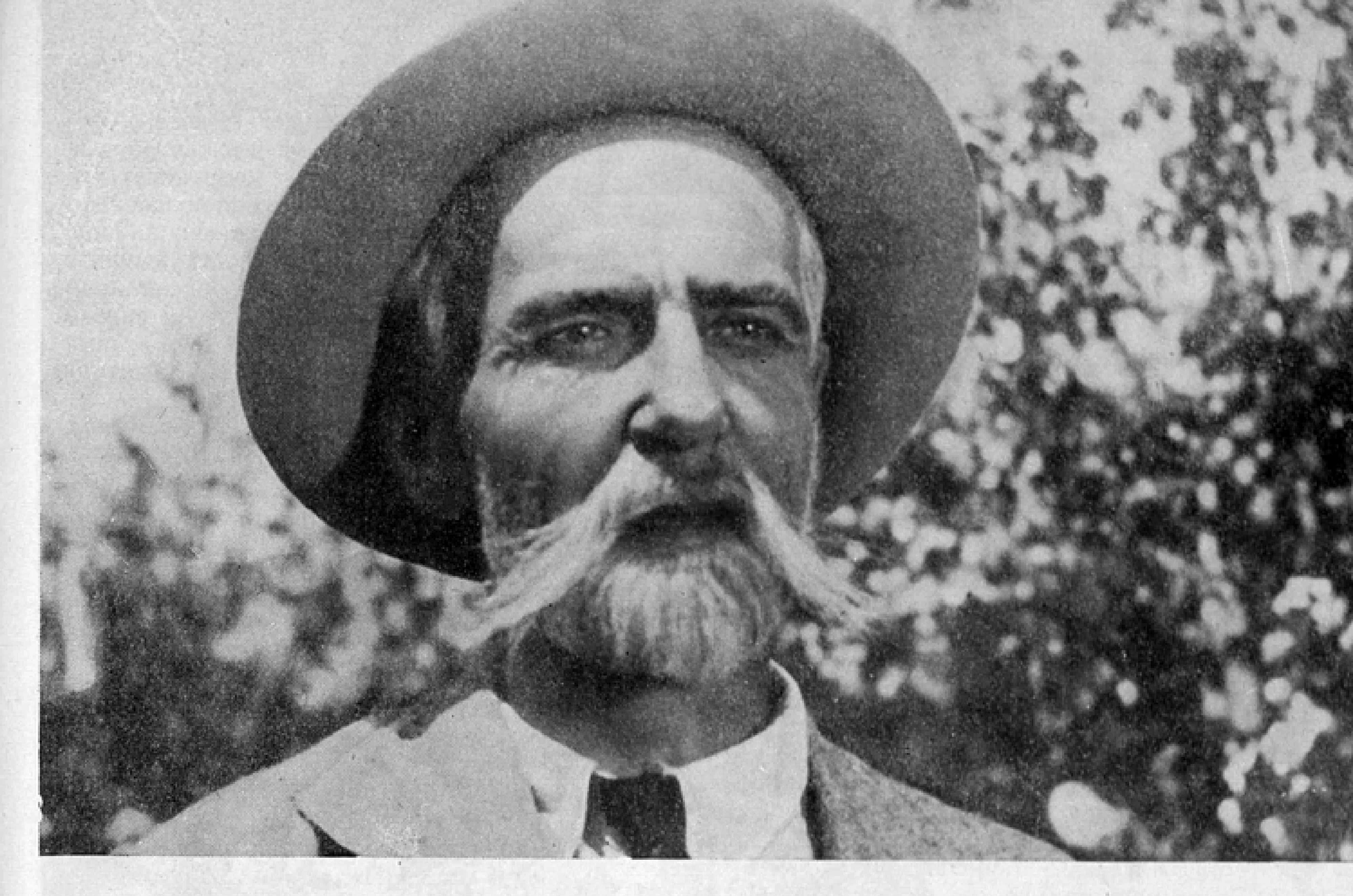
Тема человека и природы, так же как и темы войны и мира, добра и зла, нового и старого, проходит через все творчество Довженко. Еще в «Звенигоре» торжественно и печально звучала она: вечная и прекрасная природа была безучастным свидетелем человеческих страстей, быстротечной человеческой истории. Но уже в «Земле» громко, ясно прозвучала тема оплодотворения природы человеческим трудом. Вечная природа, безразлично склонявшая плоды свои над умирающим стариком, приходила в волнение при убийстве Василя и бесконечным своим возрождением утверждала необоримость нового в борьбе с отживающим, старым. А в «Щорсе» прозвучала прямо мичуринская мечта — всю землю засадить цветущими садами.

Теперь Довженко обратился к борьбе и труду человека, сделавшего явью мечту о цветущих садах,— к Мичурину.

Композиция фильма свободна и несколько фрагментарна. Растянутость действия во времени объясняется намерением автора показать созревание, развитие мыслей Мичурина о природе, а также взаимоотношений ученого с обществом до и после Октябрьской революции.

Первый вариант фильма назывался «Жизнь в цвету», сценарий его вышел отдельной книжкой, к нему близка и одноименная пьеса, с успехом шедшая в ленинградском академическом театре имени А. С. Пушкина с Н. Черкасовым в главной роли. Поразительный по глубине мысли и по своей эмоциональной силе фильм все же в первом своем варианте на экран не вышел. Время потребовало от него ряда существенных исправлений и дополнений.

Довженко с полным сознанием своей художнической ответственности за большую тему, приобретшую огромную актуальность,



«МИЧУРИН»

принялся за переработку фильма. Он усилил линию профессора Карташова — постоянного оппонента Мичурина, держащегося старых, «испытанных» воззрений. Он ввел эпизод приезда к Мичурину его единомышленников с Дальнего Востока с целью шире показать народность мичуринского учения. Несомненно, все это придало фильму актуальность, уточнило его идейную концепцию. Но, к несчастью, эти переработки несколько снизили эмоциональную силу фильма, привнесли в него оттенок рационализма.

И все же «Мичурин» — замечательный фильм. В нем мастерство Довженко поднялось на высшую ступень, созрело, приобрело глубокую мудрость. Искусство актеров, исполняющих главные роли, достойно очень высокой оценки. Артист Г. Белов играл роль Мичурина просто, проникновенно, не боясь бытовых интонаций и вместе с тем в основных сценах поднимаясь до высокого романтического звучания.

Интересно, что в облике, в речи, в манере поведения Белова — Мичурина люди, знающие Довженко, видели его черты, его интонации, его манеры. Однако люди, знавшие реального Ивана Владимировича Мичурина, в один голос заявляли, что экранный Мичурин замечательно похож на свой прообраз. В этом странном на первый взгляд совпадении черт проявилось своеобразие дарования Довженко: увлекаясь создаваемым образом, он настолько проникался им, настолько сближался с ним помыслами и чувствами, что делал своего героя как бы самим собой, а события его жизни—фактами своей художнической биографии. Сильная индивидуальность Довженко, встретившись с чутким, податливым и восприимчивым актером, наложила отпечаток на создаваемый образ. И, может быть, именно в этом и «секрет» той искренности, которая покоряет зрителя в образе Мичурина.

•

Фильм «Мичурин» стал этапом в развитии советского цветного кино. Его цветовое решение было новаторским.



«МИЧУРИН»

В «Мичурине» Довженко и операторы Л. Косматов и Ю. Кун доказали, что возможности творческого применения цвета в кино, как и в живописи, беспредельны. Они дали примеры использования локальных цветов. Мичурин, подавляя самолюбие и гнев, мытарствует по кабинетам царских чиновников в поисках средств на научную работу. Ярко-синие и зеленые, холодные локальные цвета этих враждебных творчеству бюрократических кабинетов подчеркивали и безразличие чиновников, и раздраженное состояние Мичурина. В павильонных же съемках было дано и мягкое тональное решение с группой по-рембрандтовски освещенных портретов в сцене вечеринки у профессора Кичунова. Тревожащую пестроту цветов в сочетании с тревожащим звуком — аритмичным ходом множества часов использовал Довженко в сцене спора Мичурина с попом-садоводом Христофором.

Но главное и наиболее принципиальное достижение «Мичурина» в отношении цвета — колорит его натурных кадров. Именно в творческой передаче реальной природы, ее бесчисленных оттенков и цветосочетаний открыли Довженко и его операторы неиссякаемое богатство кино. Они нащупали и то, чем кино (которое, несомненно, преодолеет тормозящие искусство технические недочеты) будет богаче живописи: движение, изменение цвета. На яркий, блистающий радостными красками лета пейзаж вдруг находит облако, и как изменяется настроение пейзажа! Свинцово-серая вода половодья под ровным, голубым и неподвижным небом медленно движет серые льдины, и вдруг теплеют тона, становясь зеленоватыми, розоватыми: яблони зацвели! Красные флаги трепещут на ветру, бросая теплые движущиеся рефлексы на лицо Мичурина, радостно празднующего всенародное признание своей науки.

Я позволил себе описать несколько цветовых решений в фильме «Мичурин» потому, что техническое несовершенство портит это прекрасное произведение: от времени краски фильма разлагаются, приобретают отвратительный канареечно-рыжий оттенок. Может быть, позднее будет найден способ восстановления колорита фильмов, подобный хитроумным способам реставрации живописных картин...

•

Вслед за «Мичуриным» для Довженко наступил длительный период труднейших исканий.

Коллективный характер творчества в кино требует чуткого и умелого руководства. Руководители могут и должны сочетать творческие интересы различных художников вокруг определенных тем, объединять художников в дружные, работоспособные коллективы. Делать это возможно лишь при глубоком изучении творческого пути этих художников, их намерений, возможностей, интересов и привязанностей. Нужно ли было поручать поэту, философу, романтику Довженко работу над фильмом «Прощай, Америка!» по книжке Аннабелы Бюкар?

Конечно, Довженко не мог вдохновиться чужой книгой, абсолютно не соответствующей его индивидуальности.

Между тем по разным и неубедительным причинам так и не был поставлен сценарий Довженко «Открытие Антарктиды». Он является попыткой отхода от привычных биографических киносхем. Характеры Ф. Ф. Беллинсгаузена и М. П. Лазарева даны бегло, главное место занимают интересно разработанные и весьма драматичные приключения команд кораблей «Восток» и «Мирный» у грозных ледников Антарктиды и у цветущих островов Полинезии.

Характеры простых русских людей, крепостных, безграмотных, но мужественных, гуманных, безмерно храбрых и беззаветно преданных общему делу, даны яркими, крупными штрихами, в приподнятой романтической манере. Довженко с большой любовью воспевает и «архангельских красавцев» с «печатью власти далекого на небудничных лицах» марсовых Блокова и Коренева, и матроса Прокопия Касаткина, и мудрого, лукавого шутника Ефима Гладкого, и плотника Палицына, и грамотея Киселева, ведущего собственную летопись плавания. В этих разных образах, несхожих между собой, но равно отражающих лучшие типические черты героических русских солдат, добрых и мудрых русских людей,— основная сила сценария. Хороши также образы представителей интеллигенции — лейтенанта Обернибесова, доктора Галкина, астронома Симонова.

Я убежден, что недостатки сценария (например, одностороннее изображение английских моряков) легко исправимы, и достоинства настолько очевидны, что стоит преодолеть постановочные трудности и создать фильм о русских открывателях Антарктиды в то время, когда советские ученые и моряки продолжают их подвиг в поселке Мирном и в самолетах над просторами Южного материка.

•

И, наконец, еще об одном недовершенном труде Довженко, о повести «Зачарованная Десна». Неужели и эта очаровательная, задумчивая кинематографическая поэма о детстве не найдет воплощения на экране?

Это — повесть, могут сказать, а не сценарий. В ней нет завершенного сюжета, в ней много рассуждений от автора, она неопределенна по жанру, по композиции, по метражу...

Как же глубоко завязла в нашем сознании любовь к привычному, обыкновенному, много раз бывшему! «Зачарованная Десна» написана не в привычной лапидарной сценарной форме, но она органически кинематографична, каждая ее мысль выражена в такой отчетливой, такой зримой форме, что просто просится на экран, каждый ее образ прочерчен так искусно, так живо, что дает актеру неисчерпаемые возможности для игры. А сколько здесь истинной поэзии!..

«Зачарованная Десна» с наибольшей определенностью показывает истоки творчества Довженко, ощущавшиеся еще в «Звенигоре», в «Земле», в «Иване». Гоголь! Конечно, Гоголь... И лирика «Вечеров на хуторе близ Диканьки», и юмор «Миргорода», и героика «Тараса Бульбы» вспоминаются при чтении «Зачарованной Десны». Однако нигде нет прямого влияния, следов перепева. Гоголь близок Довженко потому, что оба — и великий русский классик, и современный советский писатель, и кинорежиссер — выращены и вскормлены украинским народным творчеством, очарованы тихой украинской при-

родой, вдохновлены мыслью о великом братстве русских и украинцев.

И в этой связи хочется еще рассказать о нашем долге перед памятью Довженко, о постановке его сценария «Тарас Бульба». Сценарий Довженко написан давно. Это прекрасный сценарий, в чем-то смело отступающий от повести Гоголя, дополняющий ее, переводящий ее на язык кино, но безупречно близкий духу гоголевского творчества, его художественному строю. И немудрено! Всем своим долгим, трудным и противоречивым, но глубоко искренним и подлинно народным творчеством Довженко соприкасался с Гоголем. Так пусть же это родство, эта близость дадут наконец свой плод!

Большое сердце Довженко остановилось за день до начала регулярных съемок его последнего сценария «Поэма о море». Этот монументальный сценарий является прекрасным завершением величественного творческого пути.

Не сторонним наблюдателем прошел Довженко по жизни, а верным сыном своего народа, активным участником всех его дел, чутким помощником в трудностях, вдохновенным песнопевцем достижений. Как же было не увидеть этому художнику черты будущего, фундамент коммунистической Украины?

И он увидел его в самом начале строительства Каховского гидроузла, в чертежах, в первых бараках и котлованах, увидел во всей человеческой сложности, в переплетении великих и малых дел, в высоком и низком, в добром и злом, в героическом и смешном и, наконец, во всем величии содеянного, построенного, осуществленного.

В «Поэме о море» прозвучала перекличка с прежними произведениями Довженко, и снова, не забывая старого, художник нашел для решения своей темы новые средства, новаторские приемы.

•

Художник-новатор, творящий в области поэзии или живописи, музыки или литературы, в поисках новых средств для выражения новых явлений действительности идет впереди своих собратьев по тематике, по жанру, делает шаг вперед в определенном направлении. Искусство кино еще настолько молодо, еще настолько мало разработало свои выразительные средства, что новаторство кинематографистов не ограничивается рамками определенной тематики или жанра, не исчерпывается открытием каких-либо предметов. Это новаторство шире: оно открывает целые области искусства, его новые специфические возможности, его ранее неизвестные компоненты. Зачастую эти открытия свершаются несколькими художниками независимо или в сложнейшей и тончайшей зависимости друг от друга. Но все же можно назвать имена многих Колумбов нового искусства, чье новаторство обогатило кинематографию в целом.

Пусть мой перечень будет неполон и неточен. Но, говоря о Довженко, я хочу поставить рядом с ним имена других первооткрывателей, других новаторов. Вспомним работы Гриффита и Эйзенштейна в области монтажа и массовых сцен; роль Пудовкина и Фейдера, последователей Станиславского в России и Рейнгардта в Германии — в руководстве творчеством киноактера. Вспомним значение Вертова и О'Флаерти для документального кино, Линдера и Чаплина — для комедии. Вспомним работы Мельеса, Старевича и Шюфтана над кинотрюками, Инса и Кулешова — над организацией творческого процесса, немцев Вине и Ланга — над кинодекорациями, французских авангардистов — над поэтическим натурным кино! И замечательно еще и то, что все эти художники, названные мною в связи с определенными новаторскими открытиями, в большинстве своем не ограничились ими, а с каждым новым своим фильмом, с каждым последующим периодом деятельности проникали все в новые и новые области. Кто бы взялся перечислить вкратце открытия Эйзенштейна, Чаплина, Клэра, Де Сика?

Столь же трудно составить каталог открытий Довженко. Возвращаясь к своим излюбленным образам и идеям, Довженко непрерывно обогащал их новыми и новыми художественными средствами, новыми и новыми жизненными наблюдениями и философскими выводами, как бы поднимаясь все выше в своем удивительном искусстве.

В «Поэме о море» Довженко вновь возвращается к своим излюбленным образам и идеям, находя для них новые решения.

Мысль о том, что строительство коммунизма есть перестройка человеческого сознания, что созидание новостроек есть не только преодоление экономических, технических и иных трудностей, но и борьба против пережитков, гнездящихся в человеческих сердцах,

является идейным стержнем поэмы Довженко. Борьба нового со старым показана здесь в многообразии, в противоречиях, в человеческой сложности.

Борьба нового со старым ярче всего обрисована Довженко в столкновении человеческих характеров. И здесь все очень сложно, как в жизни. Незабываемы сцены встречи древнего старика Федорченко, наследника династии довженковских дидов, всю жизнь честно и весело трудившегося и потому олицетворяющего непобедимое новое, с внуком, балованным генеральским сынком, мечтающим стать судьей не по тяготению к справедливости, а потому, что «там не надо математики».

Незабываем спор солдата, мечтателя, строителя Кравчины, подобравшего сбитых метелью диких гусей, с женой и детьми, захотевшими гусиного крылышка: «Нельзя есть крылышек. На крылышках летают!» Это спор поэзии с повседневностью, спор благородной мечты с бытовой ограниченностью.

Свое традиционное стремление передать течение мысли героя, строй его чувств Довженко воплотил в «Поэме о море» различными, всегда свежими, самостоятельными и оригинальными средствами. Мысли Зарудного, приехавшего для решительного объяснения с Голиком о судьбе дочери, воплощаются в зрительные образы. Задумавшись, Зарудный в несколько преувеличенном, гипертрофированном виде представляет себе разговор с Голиком и гневную расправу над ним. Справедливый гнев принимает грубые, не устраивающие Зарудного формы, и он уходит без объяснения. Мысли генерала Федорченко о родине, войне, будущем тоже принимают зрительный образ, но текут вольно и причудливо, как могут течь воспоминания, неуловимые оттенки чувства, навеянного свиданием с родными местами. Наконец, мысли автора о происходящих событиях Довженко выразил не только через привычный уже дикторский текст, читаемый «голосом от автора», но и прямым введением себя, автора, в число действующих лиц. Каков должен был быть этот «я», из сценария понятно не до конца. Это мог бы быть и актер, играющий отвлеченный образ немолодого, задумчивого человека, «вроде профессора». А может быть, при постановке фильма этот «я» должен был исчезнуть, речи его перейти к диктору и действующим лицам, а его отношение к событиям стать нюансами режиссерской трактовки? Горестно только знать, что этот герой уж не будет сыгран самим Александром Петровичем...

Сколько различных красок, сколько тонов, звучаний, оттенков в этой кинематографической симфонии... Бури военных сцен и лиризм, просветленный, чуть грустный, доступный лишь мудрой старости, не забывшей о радостном детстве. Сатирические образы, детали, штрихи, подчас очень смелые, очень злые, а порой озорные, брызжущие прямо-таки мальчишеской веселостью. Романтические былинные сцены, в которых диалоги, как белые стихи, а люди, кажется, не идут по земле, а плывут над ней. И эпизоды прозаические, богатые остро увиденными и метко описанными подробностями. И, наконец, величественные панорамы строительства, могучие индустриальные пейзажи в сочетании с трепетными, нежными описаниями природы...

Вглядываясь в скупо, но отчетливо набросанные Довженко пейзажи, вспомнишь «Ивана». Там сопоставление чудного Днепра и грохочущей стройки, помимо воли автора, было не в пользу последней. А здесь — наоборот. Индустриальный пейзаж не противоречит природе, а сливается с нею, дополняет ее. Почему произошло такое?

Ответ, как и всегда в искусстве, надо искать в людях, в человеческих образах. Селюк Иван с восторгом и страхом смотрел на грохочущее строительство, а герои «Поэмы о море» создают это море сами. Они грустно восторгаются природой или радостно обращаются к природе, которую научились изменять по воле своей. Так, умудрившись мечтой Щорса, подвигом Мичурина, Довженко вернулся к ранее нерешенной задаче и победоносно решил ее.

•

Довженко умер. Ушел из жизни один из гигантов советской кинематографии, ушел, оставив незавершенными великолепные замыслы, замечательные сценарии. Но, уйдя из жизни, Довженко никогда не уйдет из искусства. Его вклад в искусство бесценен, его имя в искусстве бессмертно.

И этот первый, торопливый очерк о великом кинорежиссере пускай заканчивается так, как закончил Довженко свой сценарий «Жизнь в цвету»: «...И на граните его пьедестала будет написано слово — ДОБРЫЙ».



Б. Ромашов

СОЛНЕЧНЫЙ ЧЕЛОВЕК

Есть люди, встречи с которыми оставляют неизгладимое впечатление на всю жизнь: так велико их личное обаяние, так своеобразна их творческая индивидуальность...

Александр Петрович Довженко безусловно принадлежал к людям такого склада. Все в нем дышало необычайной творческой одаренностью, его мысль никогда не оставалась в покое, его фантазия была неиссякаема. А. П. Довженко принадлежал к тем художникам, которые щедро делились с людьми тем богатством души, которым их наделила природа.

Мне часто приходилось слышать его выступления в Сценарной студии, на собраниях писателей, и я всегда был увлечен глубиной его философского взгляда на вещи, необычайной широтой, как бы пространственной силой мышления... Вот уж поистине умение; его речь, постепенно нарастая, обретала крылья на ваших глазах и уносилась все выше, увлекая за собой... Причем все это начиналось с того, что Александр Петрович находил какую-то идею, его волнующую, и умел, отталкиваясь от простых, будничных явлений, довести ее до символа... Очевидно, эта особенность находилась в тесной связи с его творческой манерой режиссера. От него всегда веяло солнечным теплом.

Особенно эта духовная щедрость чувствовалась в тех обычных беседах, которые возникали в будничной обстановке... Он и тут умел вносить солнечную теплоту в разговор, будь то воспоминания о чемнибудь прожитом или, чаще, мысли о новых формах искусства в связи с широким развитием науки и техники, а то и просто драгоценное чисто интимное общение, когда он делился своими замыслами... Удивительно щедрый был человек!

Придет, бывало, на дачу в Городке писателей в Переделкино, где мы жили почти рядом одно время, и, опираясь на палку, сядет на скамью и тут же поделится мыслями, волнующими его, и в неторопливой, эпической речи, с такими мягкими украинскими интонациями, в богатейшей россыпи слов, которые переливают всеми цветами радуги, так образно, а то и с тонким юмором развернет одну картину за другой, неистощимый, полный кипучей творческой фантазии, полный пытливой мысли...

Слушаешь и боишься прервать этот чудесный каскад мыслей, этот подлинно художнический прилив творческого откровения.

Эти беседы никогда не изгладятся из памяти.

Александр Петрович был не просто увлекательным собеседником, но и художником, искавшим все время поддержки в своих творческих дерзаниях... Чего бы ни касалась его богато одаренная натура, в каждом жанре он умел находить скрытые возможности, взрыхлять их своим новаторским отношением...

Можно было не соглашаться с его открытиями, но нельзя было не признать великолепной творческой энергии его непрерывных поисков...

Александр Петрович часто приносил свои вещи и предлагал прочесть, а читал он с особенно выразительной манерой. Как-то удалось сделать несколько снимков в тот момент, когда он на террасе читал свою пьесу... Снимки эти понравились Александру Петровичу, хотя сделаны были незаметно для него...

Никогда не изгладится из памяти облик этого большого художника, наделенного щедрой, солнечной душой.

На снимке — А. П. ДОВЖЕНКО. Фото А. Ромашовой.



А. Довженко

ИЗБРАННОЕ

В ближайшие месяцы в Государственном издательстве «Искусство» выйдет в свет «Избранное» А. Довженко — его лучшие сценарии, рассказы, статьи.

Рассказы и статьи публиковались в разные годы в периодической печати; некоторые сценарии печатаются впервые. Из ранее публиковавшихся сценариев Довженко в книгу включены «Арсенал», «Аэроград», «Щорс», «Мичурин» и «Поэма о море».

...Первый вариант сценария «Земля» был написан А. Довженко в 1929 году. Рукопись его погибла в архиве автора во время фашистской оккупации. Автор написал в 1952 году по фильму второй вариант, который и печатается в сборнике.

В «Земле» Довженко обратился к волновавшей страну в те годы проблеме коллективизации. Действие сценария предваряет пролог, поэтично, как и все последующие сцены, раскрывающий мысль о беспредельности жизни, о том, что на смену одному поколению идет другое, продолжая начатое дело.

В этом прологе Довженко описывает смерть старого деда. Но описывает так, что читатель еще полнее ощущает силу и красоту жизни.

«— Умираешь, Семен?

— Умираю, Грицко, — тихо признался дед и, слегка улыбнувшись, закрыл глаза...

...Однако, поскольку у деда не было никакого недуга, он не умер сразу, а еще, наоборот, без всякой помощи, легонько как бы сел и оглянулся на окружающих...

— Может, съесть бы чего? — подумал вслух дед, оглядывая свой род, и, когда Орися поднесла ему миску груш, он взял одну грушку, вытер ее слегка рукавом белой сорочки и начал есть. Это была его любимая краснобокая дуля, да, видно, съел он свои грушки все до единой. Уже пожевал он ее только слегка, по привычке, но тут у него начало останавливаться сердце, и он это понял: отложил грушку, поправил бороду и сорочку, посмотрел еще раз на всех, сложил руки на груди и, сказавши с улыбкой:— Ну, прощайте, умираю, — тихонько лег и умер.

...На полуденном небе ни облачка. Тихо вокруг. Только два-три яблока мягко бухнули где-то в траву и все. Даже подсолнечник ни один не шевельнулся. Весь праздничный подсолнечниковый мир стоял недвижно, подобно хору красивых детей, устремивших ввысь свои радостные золотистые лица. А над липами тихо сновали покинутые дедом золотые пчелы».

Главный герой сценария — юноша, комсомолец Василь, вдохновленный верой в правоту партии, в счастливое будущее народа.

Печальный конец — похороны героя — не рождает уныния, ибо Довженко показывает могучую силу народа, за счастье которого отдал жизнь Василь, и обреченность врага.

Сценарий о Мичурине публиковался в двух вариантах — «Жизнь в цвету» и «Мичурин». В аннотируемый сборник вошел новый, переработанный автором вариант, более близкий к сценарию «Жизнь в цвету».

Содержание его, так же как и «Щорса», известно советскому читателю, однако как каждое талантливое художественное произведение он будет с наслаждением прочитываться и тем, кто знаком с ним, и тем, кто впервые раскроет его страницы. С этих страниц встает замечательный образ талантливейшего русского ученого-борца, поставившего своей жизненной задачей преобразовать природу, сделать ее еще более щедрой к людям.

Любовь Довженко к человеку труда, труда во имя счастья миллионов людей на земле, может быть, с особой силой звучит именно на страницах этого сценария.

В 1952 году по материалам книги Ф. Беллинсгаузена «Двукратные искания в Южном Ледовитом океане» А. П. Довженко пишет сценарий «Открытие Антарктиды».

Поэтично и занимательно описывает автор приключения команд, устремившихся в неисследованный край нашей планеты. И снова в том, как описаны образы адмиралов Беллинсгаузена, Лазарева, матросов, их героические дела, мы слышим голос художника, вечно славящего беспокойную мысль человека, пытливость его ума, его отвагу, его стремление служить благу человечества.

Сценарий «Зачарованная Десна», написанный год спустя, в 1953 году,—это автобиографическая повесть о детстве художника, о той прекрасной поре, когда ребенок жадно впитывает в себя окружающий его сложный и еще малопонятный мир.

В этом сценарии все дышит лиризмом и поэзией— и красочное описание природы, и чувства, и мечты маленького Сашко, и образы других персонажей, особенно отца героя.

«Когда покинутый всеми на свете, восьмидесятилетний старец, — пишет Довженко о своем отце, — стоял на площади, беспризорный, в фашистской неволе, и люди уже за нищего его принимали, он и тогда был прекрасен. С него можно было писать образы рыцарей, богов, апостолов, великих ученых или сеятелей — он годился на все.

Много заготовил он хлеба, многих накормил, спас от беды, много земли перепахал, пока не освободился от своей грусти. Во исполнение вечного закона жизни, склонивши седую голову под северным небом, шапку сняв и мысли освятив молчанием, обращаю я невеселый талант свой к нему, пусть сам продиктует мне свою заповедь.

Вот он стоит передо мной, далеко на киевских горах. Прекрасное лицо его посинело от фашистских побоев, руки и ноги опухли, печаль залила его очи слезами, и я еле слышу его далекое — «деточки мои, соловушки»...

Рассказы Довженко, включенные в сборник, посвящены грозной эпохе Великой Отечественной войны. Огромной силой любви к советскому человеку и ненавистью к фашизму проникнут каждый из них.

Довженко пишет и о не знавшем страха в бою летчике Викторе Гусарове («Стой, смерть, остановись!»), и о жалком отступнике, которого не приняли ни родные, ни земля («Отступник»), и о великом гневе народа против захватчиков, вселившем в сердца Героя Советского Союза Петра Колодуба, Дробота и тысяч им подобных отвагу и ненависть к вра-

гу («Ночь перед боем»), и о неумирающей красоте души великой и простой украинской женщины — Марии Стоянихи («Мать»)

В сборник включены четыре статьи. В статье «Путь к образу» автор рассказывает, как создавался образ Мичурина в одноименном фильме. В статье «Прогрессивное кино Италии» Довженко пишет о том, что принесло мировой успех лучшим итальянским фильмам.

«Став на защиту бедных и угнетенных, как строгие судьи, исполненные гневной укоризны, создатели итальянских фильмов вынесли на всемирное обозрение то, что, как писал Гоголь в свое время, «ежеминутно пред очами и чего не зрят равнодушные очи». Смело и страстно вторглись в жизнь кинохудожники Италии. С большим мужеством, преодолев почти везде малейшие черты условности и театрализации, используют они все возможности и преимущества правдивого кинематографического изображения своей действительности».

В статье «Слово в сценарии художественного фильма» автор пишет о значении слова в сценарии, о его силе, об умении экономно и выразительно использовать его в сценарии, пишет и о значении ремарки, сопровождая свои мысли примерами из собственного опыта работы над созданием сценариев и фильмов. Довженко заключает статью тонким и метким замечанием об игнорировании многими нашими режиссерами и сценаристами значения выразительной паузы.

«В заключение, ратуя за всемерное развитие культуры художественного слова в фильме, я хочу еще раз напомнить о существовании единственного в своем роде арсенала могучих изобразительных средств несловесного происхождения, средств полузабытых, часто игнорируемых и подчас вовсе выпавших из нашего обихода. Куда исчезло молчание? Почему все реже и реже появляется на экране мексиканская девушка (я имею в виду фильм «Мексиканская девушка»), молча бредущая через широкий и быстрый ручей навстречу своему несчастному другу, без единого слова берущая у него белье и молча уходящая перед потрясенным зрительным залом? Почему так надолго затянулась наша радость по поводу приобретения дара слова и почему мы от первого до последнего кадра порой не закрываем рта?»

Сборник заключается речью А. Довженко на Втором Всесоюзном съезде писателей, в которой он призвал писателей принять большее участие в развитии киноискусства, лучше и глубже показывать наших современников — их жизнь, труд, любовь.

ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

ПЛАНЫ ЦЕНТРАЛЬНОЙ СТУДИИ

— В основу производственного плана Центральной студии документальных фильмов на 1957 год,— говорит и. о. главного редактора студии С. Зенин,—положена генеральная тема — сорокалетие Великой Октябрьской социалистической революции. Студия ставит себе задачу в ряде документальных фильмов отразить историю советского государства, показать великие достижения советского народа, жизнь советских людей.

Одной из основных работ студии в этом году будет полнометражный цветной фильм под условным названием «Великий Октябрь», постановку которого осуществят режиссеры Р. Григорьев и И. Посельский. В этом фильме должна найти монументальное выражение новая эра в истории человечества, начавшаяся в октябре 1917 года.

Фильм, который будет создан при участии киноработников всех стран социалистического лагеря, должен показать торжество идей Великого Октября на огромных пространствах земного шара.

Режиссер И. Копалин работает над фильмом «Документы истории». Построенный на исторических материалах кинолетописи, фильм должен показать этапные события в жизни советского государства за минувшие четыре десятилетия.

Студия работает над созданием цветного фильма «По ленинским местам» (режиссер С. Бубрик) — о памятных местах в нашей стране и за рубежом, связанных с жизнью и деятельностью Владимира Ильича Ленина.

Режиссер А. Ованесова будет работать над фильмом «Мечты сбываются». На материале кинонаблюдений за долгие годы в фильме создается галлерея наших современников, чьи биографии показывают судьбы людей, выросших за годы советской власти.

Само собой разумеется, студией запланирован и фильм, в котором должно быть ярко отображено празднование сороковой годовщины Великой Октябрьской революции.

В планах студии на 1957 год красной нитью проходит тема выполнения советским народом решений XX съезда партии, показ великой программы в действии.

Короткометражный фильм «Мы строим» расскажет о самоотверженном труде советской молодежи, поднявшейся по зову партии на промышленные стройки. В фильме «На поднятой целине» будет обобщена работа, проделанная за три года на целинных землях, показано бытовое, жилищное и культурное строительство на освоенных местах.

Продолжается работа студии по созданию документальных фильмов о зарубежных странах. В наступающем году выйдет полнометражный фильм о Бирме, который снимает режиссер Л. Варламов с группой операторов.

Режиссер Ф. Киселев закончил работу над фильмом об Афганистане. В этом году операторы студии будут производить съемки в Египте, Ливии и других странах.

В 1957 году нашим операторам и режиссерам предстоит снимать Всемирный фестиваль молодежи в Москве. Здесь кинопублицистам представятся широкие возможности проявления их мастерства и творческой фантазии.

Перечисленные темы — это основной, но еще далеко не полный план работы Центральной студии документальных фильмов в этом году. Этот план будет дополнен актуальными, злободневными темами, которые продиктует сама жизнь.



ПОИСКИ ВНЕШНЕГО ОБЛИКА ИВАНА

ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ РЕЖИССЕРА

Рисунки С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА к «Ивану Грозному»

В личном архиве С. М. Эйзенштейна сохранились сотни рисунков, набросков, эскизов, помогающих понять, как рождалась высокая изобразительная культура его фильмов.

Публикуемые нами впервые рисунки выдающегося советского режиссера к трем сериям «Ивана Грозного» — это рабочие наброски, «зрительные стенограммы», как он их называл.

Все, из чего слагается изобразительная трактовка фильма — композицию, свет, фактуру костюмов и декораций, грим, — ясно видел Эйзенштейн, работая над сценарием и готовясь к съемкам.

ЭСКИЗ ГРИМА ИСПОЛНИТЕЛЯ ГЛАВНОЙ РОЛИ Н. ЧЕРКАСОВА



Иногда рисунки С. Эйзенштейна не только определяют образ будущего кадра, но и подсказывают актерам характер движений, ракурсы.

Верхний рисунок: Иван слушает донесение Малюты. Внизу слева: болезнь Ивана. «Чтобы получить эффект Holbein'а; голову не на подушку, а плашмя в линию с телом». Внизу справа: Иван над трупом Анастасии.

«КОМПОЗИЦИОНКО РЕШАТЬ КАКУЮ-ЛИБО СЦЕНУ НУЖНО ВСЕГДА С КУСКА, КОТОРЫЙ БОЛЬШЕ ВСЕГО ПОРАЖАЕТ СВОИМ СОДЕРЖАНИЕМ И СВОЕОБРАЗИЕМ.

ПРИ ЭТОМ СЛЕДУЕТ ИМЕТЬ В ВИДУ, ЧТО ОБЫЧНО НАИБОЛЕЕ СИЛЬНО ПОРАЖАЕТ ТОТ КУСОК, КОТОРЫИ НЕ ТОЛЬКО НЕПОСРЕДСТВЕННО ЭФФЕКТЕН, НО В КОТОРОМ ЗАКЛЮЧЕН ВНУТРЕННИИ ДИНАМИЧЕСКИИ ВЫРАЗИТЕЛЬ ТЕМЫ».



КЛЯТВА НАД ГРОБОМ АНАСТАСИИ

Типажная зарисовка с надписью: «На толкучем рынке в городе Алма-Ата».





ГРИМ
ДЛЯ ИСПОЛНИТЕЛЯ
РОЛИ ДЕМЬЯНА

ЕВФРОСИНЬЯ
СТАРИЦКАЯ



ПОИСКИ
ВНЕШНЕГО ОБЛИКА
ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ

«ЛИШЬ ТОГДА ПРОИЗВЕДЕНИЕ СТАНЕТ ОРГАНИЧНЫМ, ЛИШЬ ТОГДА ОНО БУДЕТ НАСЫЩЕНО ПАФОСОМ, КОГДА ТЕМП ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ЕГО СОДЕРЖАНИЕ, ИДЕЯ СТАНУТ ОРГАНИЧЕСКИ НЕОТРЫВНО СПАЯНЫ С МЫСЛЯМИ, ЖИЗНЬЮ, БЫТИЕМ АВТОРА».



ОПРИЧНИК
И ГЕРАЛЬДИЧЕСКИЙ ОРЕЛ
(Надпись: «Откуда силуэт опричника».)

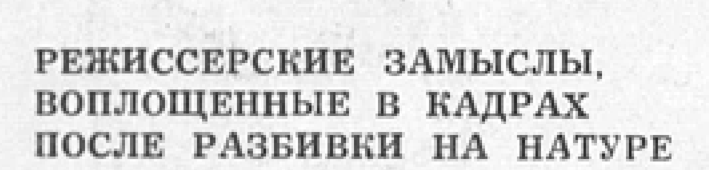
ГЕНРИХ ШТАДЕН

СХЕМА ГРИМА
В. ПУДОВКИНА
В РОЛИ НИМЕНА





ИВАН СМОТРИТ
С КРЫЛЬЦА
АЛЕКСАНДРОВСКОЙ
СЛОБОДЫ
НА ШЕСТВИЕ
ИЗ МОСКВЫ



РЕЖИССЕРСКИЕ ЗАМЫСЛЫ,
ВОПЛОЩЕННЫЕ В КАДРАХ
ПОСЛЕ РАЗБИВКИ НА НАТУРЕ

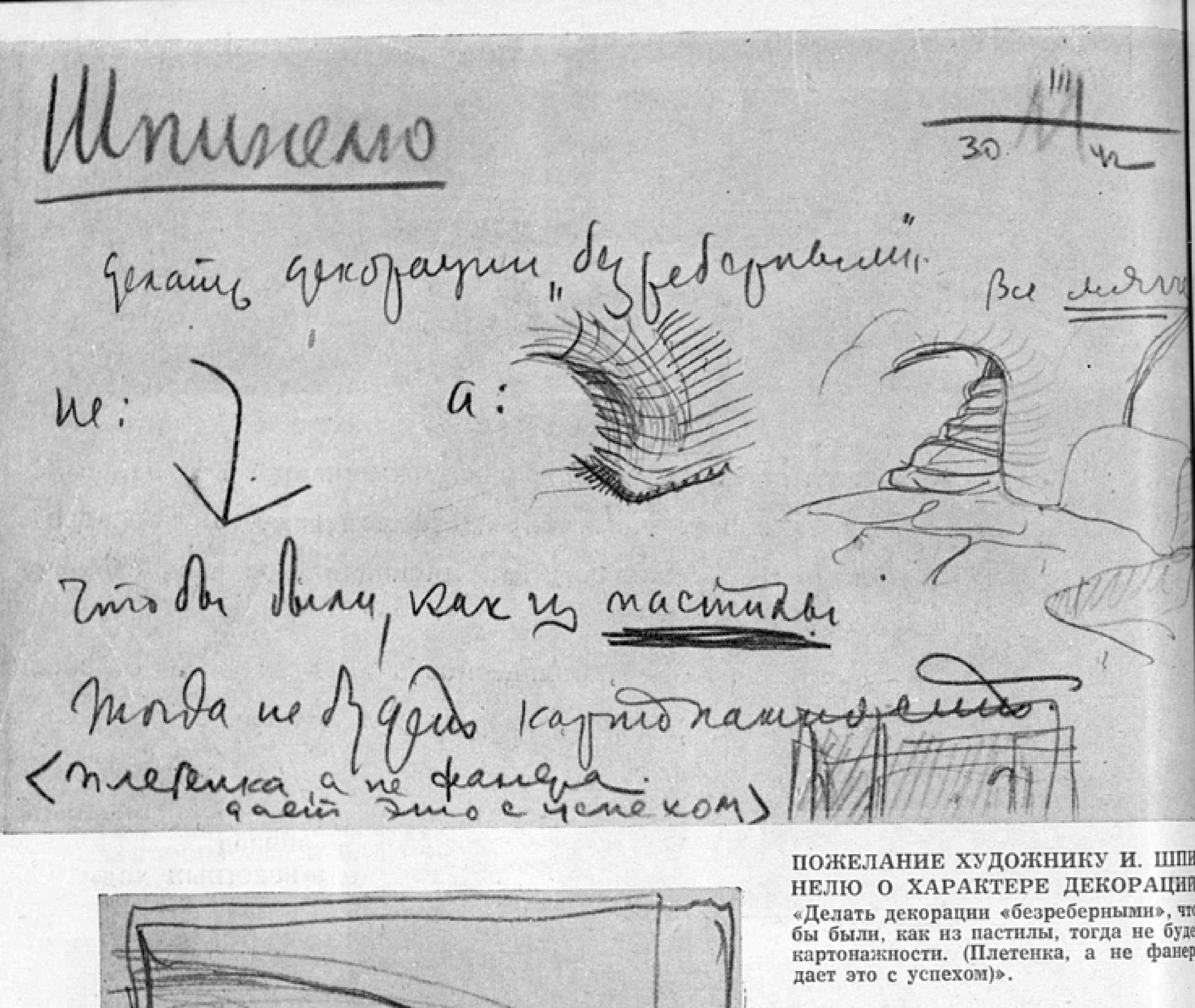
ИВАН ВЫХОДИТ
К НАРОДУ

ЭПИЗОД
«КРЕСТНЫЙ ХОД»

«Я считаю, что и природа, и обстановка, и декорация к моменту съемки и сам заснятый материал к моменту монтажа часто бывают умнее автора и режиссера.

Суметь расслышать и понять то, что подсказывают натура или непредвиденные точки в зачатой вашими замыслами декорации, суметь вслушаться в то, о чем, слагаясь, говорят монтажные куски сцены, живущие на экране своей пластической жизнью, иногда далеко за рамками породившей их выдумки, — великое благо и великое искусство».





**ПОЖЕЛАНИЕ ХУДОЖНИКУ И. ШПИ
НЕЛЮ О ХАРАКТЕРЕ ДЕКОРАЦИ**

«Делать декорации «безреберными», чтo
бы были, как из пастилы, тогда не буде
картонажности. (Плетенка, а не фанер
дает это с успехом)».

**РЕЖИССЕРСКИЙ
НАБРОСОК
ДЕКОРАЦИИ
И МИЗАНСЦЕНЫ**

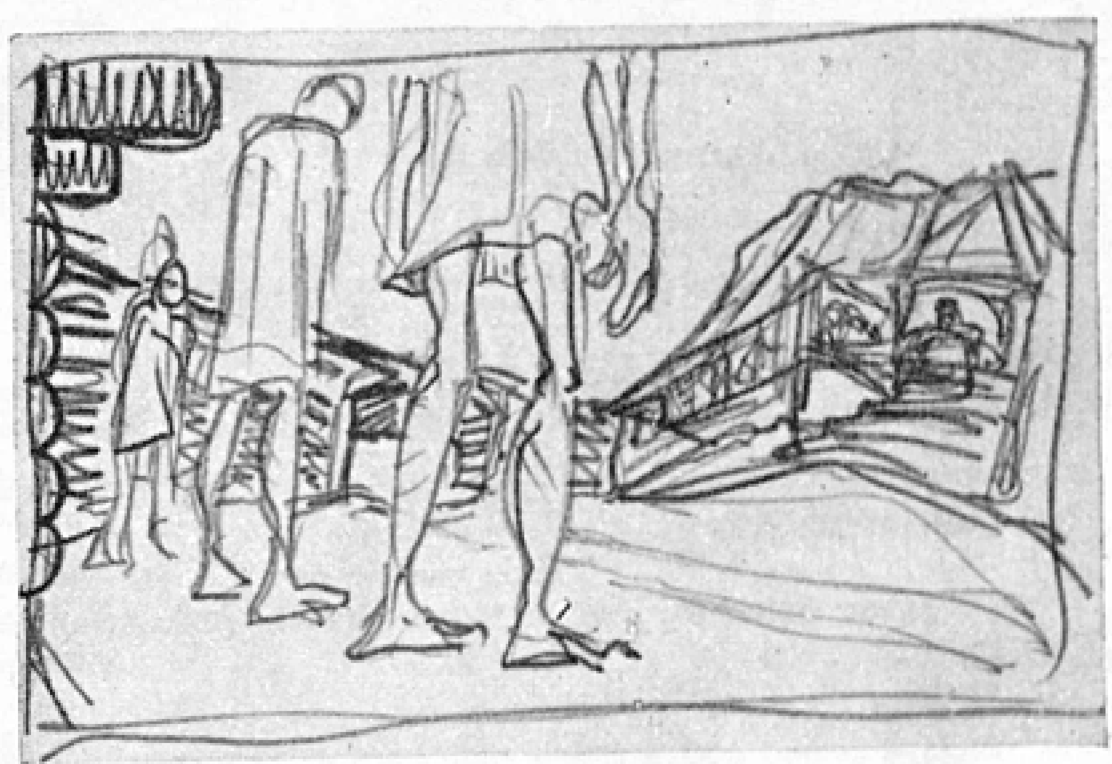
ЭСКИЗЫ КАДРОВ

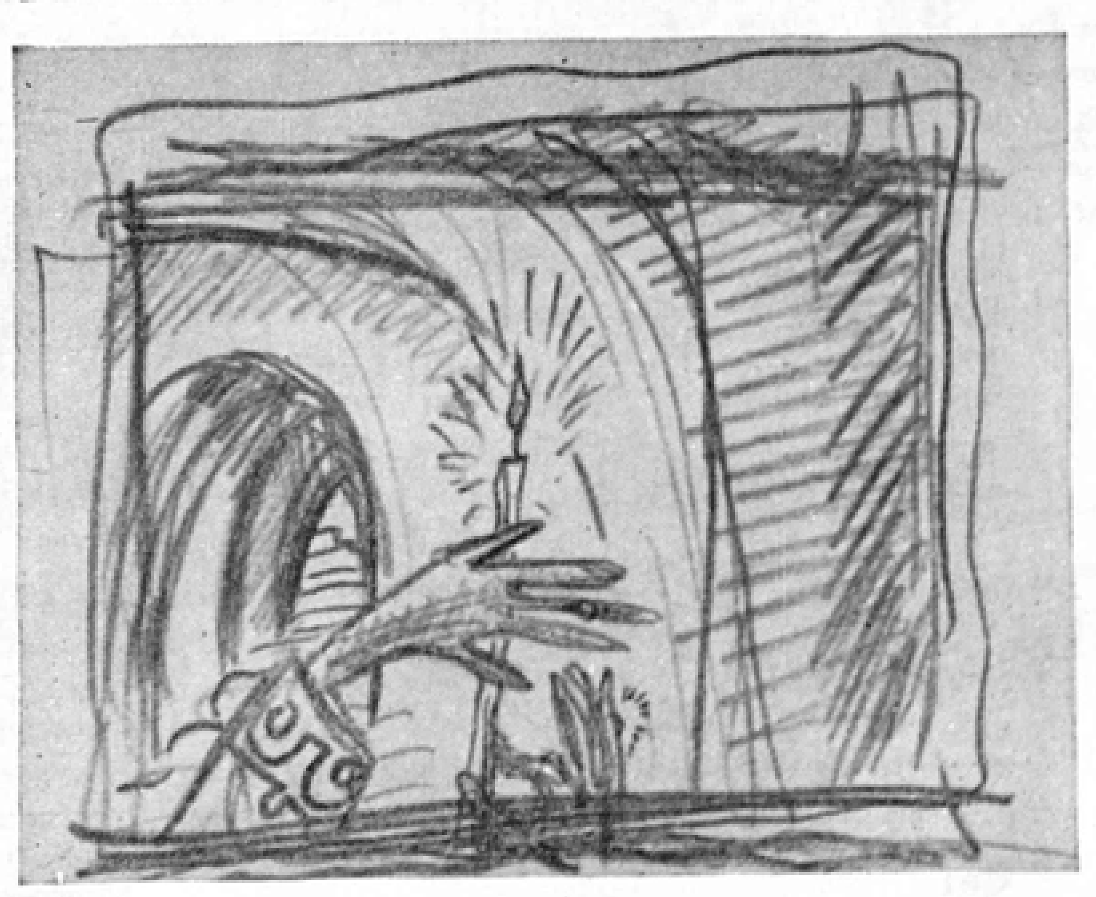
ПРАВЕЖ
НА БОЯРСКОМ ДВОРЕ

ОСАДА КАЗАНИ

КРУПНЫЙ ПЛАН
ИЗ ЭПИЗОДА
«ПРОХОД ОПРИЧНИКОВ
ПО СОБОРУ»







«СЪЕМОЧНЫЕ ЧАСЫ — ЭТО ЧАСЫ НАХОЖДЕНИЙ, А НЕ ЧАСЫ ИСКАНИЙ.

ЭТО ЧАСЫ ВОПЛОЩЕНИЯ, НАХОЖДЕНИЯ НАИБОЛЕЕ ПОЛНЫХ ФОРМ ПРЕТВОРЕНИЯ ЗАМЫСЛА В МЕТРЫ ПЛЕНКИ.

...ИСКАНИЯМ ОТДАНО ВСЕ ВРЕМЯ ЗА ПРЕДЕЛАМИ СЪЕМОЧНЫХ ЧАСОВ.

...НЕ НОМЕР И СЕРИЮ НОМЕРА СЛЕДУЕТ ВИДЕТЬ ПЕРЕД СОБОЙ, ИДЯ В АТЕЛЬЕ, А ОТЧЕТЛИВЫЙ ПЛАСТИЧЕСКИЙ И ЗВУЧАЩИЙ ОБРАЗ, КОТОРЫЙ ИДЕШЬ РЕАЛИЗОВАТЬ НА ПЛОЩАДКЕ АТЕЛЬЕ ИЛИ НА РАВНИНАХ НАТУРЫ».



РЕЖИССЕРСКИЕ ЭСКИЗЫ
И ТЕХНИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА
ДЛЯ СЪЕМКИ ЭПИЗОДА «ФИНАЛ»

ЦАРЬ ИВАН
У БАЛТИЙСКОГО МОРЯ

Рисунки и выдержки из статей С. М. Эйзенштейна
подобрала П. АТАШЕВА.

ЖОРЖ САДУЛЬ — ДОКТОР ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

ACADÉMIE des SCIENCES de l'URSS
INSTITUT d'HISTOIRE des BEAUX-ARTS
le 28 décembre 1956 aura lieu
LA SOUTENANCE
de la thèse de Doctorat par
GEORGES
SADOUL
HISTOIRE GÉNÉRALE
du CINÉMA

OPPOSANTS
membre-correspondant de l'Académie des Sciences de l'URSS A.A. SIDOROFF
prof., docteur ès beaux-arts S.J. YOUTKEVITCH
candidat ès beaux-arts R.N. YOURENEFF

Объявление о защите диссертации Жоржем Садулем

Недавно на заседании Ученого совета Института истории искусств Академии наук СССР известный французский историк кино и критик Жорж Садуль защищал диссертацию на соискание степени доктора искусствоведения.

Это заседание вызвало большой интерес советской общественности. В качестве диссертации были представлены два тома фундаментального труда Ж. Садуля «Всеобщая история кино», охватывающие период с 1909 по 1920 год — период, своеобразие которого автор определяет словами: «Кино становится искусством».

Заседание открыл академик И. Грабарь.

Во вступительном слове Ж. Садуль говорил об истории своего труда, начатого еще в 1941—1942 гг. в антифашистском подполье. Диссертант сформулировал основные принципы своей работы. Он подчеркнул, что рассматривает всеобщую историю кино не только как историю киноискусства, но и как историю кинотехники, кинопромышленности, взаимоотношений кино с другими областями социальной жизни. Далее Ж. Садуль изложил важнейшие выводы диссертации.

В большой речи официальный оппонент доктор искусствоведения С. Юткевич дал подробную оценку труда Садуля (текст этой речи, сокращенный и обработанный автором для печати, публикуется ниже).

Другой официальный оппонент член-корреспондент Академии наук СССР А. Сидоров отметил большую ценность «Всеобщей истории кино» Садуля как для теории кино, так и для многих смежных областей науки. В диссертации, сказал он, подлинный научный метод соединен с редкостной широтой кругозора и неоспоримым литературным талантом. Работа Ж. Садуля отличается огромным богатством описанных и проанализированных в ней фактов.

Определив эти качества диссертации как решающие, оппонент высказал ряд критических замечаний. Так, по его мнению, в книге Ж. Садуля неполно решен вопрос о связях кино с другими видами искусства, в частности об отражении общего развития стилей изобразительных искусств в развитии кино. Сравнительно мало сказано в диссертации и о проблемах слова в кино. Отметив некоторую нечеткость оценки «Рождения нации» и «Нетерпимости» Д. Гриффита, А. Сидоров остановился далее на оказавшихся вне поля зрения автора фактах истории киноискусства в Германии.

Недостатки в освещении истории дореволюционного русского и раннего советского кино связаны, по мнению оппонента, с тем, что ряд данных взят автором либо из недостоверных источников (таких, например, как воспоминания Мозжухина), либо из «вторых рук» (например, материалы Дж. Лайда). Достоинства главы о становлении советского кино определяются стремлением диссертанта глубоко осмыслить принципы политики Советского государства в области искусства. В заключение А. Сидоров выразил мнение, что масштаб и новизна труда Ж. Садуля безусловно дают ему право на ученую степень доктора искусствоведения.

Кандидат искусствоведения Р. Юренев, также выступавший в качестве официального оппонента, считает, что отныне ни один серьезный историк кино не сможет обойтись без книги Садуля.



Жорж Садуль (на трибуне) защищает диссертацию в Институте истории искусств Академии наук СССР

При замечательной полноте охвата событий в работе Садуля, говорит далее Юренев, в ней можно отметить лишь некоторые пробелы. Так, в диссертации ничего не сказано о японском кино, ставшем в 1914—1920 годах подлинным искусством, и о начале развития индийского кино. В диссертации также недооценены датское кино, выдвинувшее первую подлинно реалистическую киноактрису Асту Нильсен, и кино Германии (в частности, деятельность Рейнгардта). Упомянув об отдельных фактических неточностях, Юренев оспаривает некоторые частные стороны методики Ж. Садуля. Он не согласен с выводами диссертанта о творческих влияниях одних произведений на другие, обоснованными в ряде случаев лишь внешне, исходя из сходства тематики.

Возвращаясь к принципиальному значению работы Садуля, оппонент говорит: «Мы с полным основанием можем назвать Садуля исследователем марксистского направления. И не только потому, что он постоянно опирается на труды Маркса, Энгельса, Ленина, но и потому, что развитие киноискусства он рассматривает как диалектический процесс, обусловленный развитием жизни человеческого общества».

Как официальные оппоненты, так и многие участники обсуждения произнесли свои речи на французском языке.

Г. Авенариус (подробно остановившийся на фактической стороне исследования), Г. Чахирьян и Н. Лебедев, указывая на частные недочеты книги Садуля, согласились с высокой оценкой, данной диссертации официальными оппонентами.

Ученый совет Института истории искусств единогласно присвоил Ж. Садулю ученую степень доктора искусствоведения.

Собравшиеся сердечно поздравили талантливого французского ученого.

Защита диссертации Жоржем Садулем в Институте истории искусств Академии наук СССР была замечательным свидетельством неразрывности дружеских связей между передовыми отрядами науки разных стран, свидетельством единства целей советских исследователей и прогрессивных ученых Запада.

Сергей Юткевич

ТАЛАНТЛИВЫЙ ТРУД ПО ИСТОРИИ КИНЕМАТОГРАФИИ

Посетители большой выставки, организованной в 1955 году в Париже французской Синематекой — одним из крупнейших киномузеев мира — и Международной федерацией фильм-архивов к 60-летию киноискусства (считая с 22 марта 1895 года, то есть первого публичного сеанса братьев Люмьер), были несколько удивлены тем, что рядом с этой датой надпись при входе на выставку гласила:

«Мы отмечаем сегодня 60 лет кино и 300-летие кинематографии».

Это, казалось на первый взгляд, парадоксальное утверждение было подкреплено убедительными экспонатами, собранными со всех концов мира руками энергичных и бескорыстных энтузиастов, устроителей этой примечательной выставки.

Действительно, если рассматривать кинематографию не только как техническое новшество, но и как стремление человека передать свое поэтическое ви́дение и осмысление окружающего мира путем оживления движения, игры светотенью и другими новыми и разнообразными формами пластической выразительности, то следует согласиться с устроителями выставки в том, что киноискусство имеет гораздо более сложную генеалогию, чем это может показаться на первый взгляд.

Тогда, действительно, и оптические аппараты, изобретенные жрецами в Древнем Египте для показа «чудес», и силуэты сказочных персонажей и животных, вырезанные из кожи и проецируемые в виде теней на Яванских островах, и турецкий «Карагез», и немецкие и итальянские аппараты для «оптических игр» XVI и XVII веков, и знаменитый китайский «театр теней», и французские волшебные фонари, и персидские раскрашенные от руки «диапозитивы», описанные Омар Хайямом и доставлявшие радость наивным зрителям иранских базаров еще в XI веке,— все эти поиски пытливого человеческого ума, нашедшие даже свое теоретическое выражение в известном фолианте ученого XVII века отца-иезуита Киршера «Ars magna lucis et umbrae» («Великое искусство света и тени»), — все это, по справедливости, может быть занесено в родословную нового искусства.

И если даже экспонаты этой выставки могут показаться неубедительными для придирчивых историков и ученых, то все же следует признать закономерной ту настойчивость, которую проявляют энтузиасты кинематографии в соревновании за достойное место для своего искусства на Олимпе признанных муз.

Эта дата «300-летие кинематографии» является как бы вызовом всей официальной истории искусств. Это отголоски все той же борьбы за существование, которую приходилось вести новому и так долго не признаваемому искусству, этому «выскочке» плебейского происхождения, зародившемуся среди самых низкопробных развлечений, в толчее рыночных лотков и ярмарочных балаганов.

Кинематографии так долго отказывали в праве называться искусством, что вполне оправданными кажутся сейчас поиски доказательств ее «благородного происхождения».

Время летит со скоростью кинематографической ленты, и сейчас кажется странным, что совсем недавно разыгрывалась яростная битва вокруг проблемы, является ли презираемая всеми академическими теоретиками «киношка» подлинным искусством. И уже совсем невероятным показалось бы в то время утверждение, что недалек тот час, когда на книжных полках библиофилов появятся толстые тома, посвященные истории кинематографического искусства. Они вышли на разных языках, снабженные множеством иллюстраций, наполненные датами и именами. Они вселяют гордость и удивление в мое сердце кинематографиста, но к этим вполне понятным чувствам примешивается также и горечь сожаления и разочарования.

Сожаления потому, что недооценка значения и места киноискусства в общей истории культуры народов привела к невозвратимой утере важнейших фильмов, документов, архивов, то есть всего того, что составляет подлинную научную основу каждой истории.

Разочарования потому, что неполнота и разрозненность фактических данных позволяют проникнуть в эти тома фантастическим догадкам, произвольным толкованиям и случайным оценкам, искажающим или рисующим неполно действительно славную историю искусства кинематографии.

Подлинное научное освещение исторических фактов киноискусства представляет собой задачу огромной трудности.

Ведь то, что мы привыкли называть кинематографом, для каждого теоретика или историка явление гораздо более сложное, чем просто фильмы, которые мы смотрим как зрители ежевечерне на экране, не говоря уже о том, что, с точки зрения эстетической, киноискусство является совершенно новым средством выразительности, оно не может быть рассмотрено и оценено вне связи с его технической эволюцией, а также и со всем тем, что мы называем киноиндустрией.

Киноискусство вследствие его массовости и доступности тесно и прочно связано с экономическими, политическими и культурными явлениями жизни человеческого общества, а его неоспоримое и сильное влияние, как невиданного доселе средства распространения моральных и идеологических истин и заблуждений, еще больше расширяет круг явлений, составляющих его историю. Здесь основным моментом является уже не только накопление фактов, но и их анализ, вопросы методологии приобретают решающее значение.

И, конечно, только марксистский метод, творчески примененный к столь сложному и многообразному явлению, позволяет разобраться в нем со всей полнотой и убедительностью. Поэтому не случайно то обстоятельство, что одной из лучших работ по истории киноискусства является предлагаемый в настоящее время вниманию советского читателя труд, написанный французским историком и теоретиком, коммунистом Жоржем Садулем.

Прежде чем анализировать достоинства и недостатки этого огромного труда, мне кажется необходимым отметить те своеобразные условия, в которых он зародился.

Жорж Садуль начал свою литературную деятельность в 30-х годах вместе с той группой прогрессивных писателей и поэтов, возглавляемых Полем Элюаром и Луи Арагоном, которая объединилась вокруг журнала «Сюрреализм на службе революции».

Впоследствии именно из этой группы, когда она окончательно порвала со своими прежними сюрреалистическими устремлениями, и вырос тот отряд революционных художников, который окончательно связал свою судьбу с рабочим классом Франции и с ее славным авангардом — коммунистической партией.

Героические годы движения Сопротивления стали действительной проверкой гражданской и творческой зрелости всех подлинных патриотов и прогрессивных художников народной Франции. Именно в эти годы и написал Жорж Садуль первые два тома своей «Всеобщей истории кино».

Будучи на нелегальном положении, Садуль нашел в себе силы продолжить свою работу историка потому, что осознал ее как необходимую часть общего патриотического дела — борьбы с фашистскими оккупантами.

Так же как режиссер Марсель Карне, создавая во время оккупации свой лучший фильм «Дети райка», утверждал в нем силу национальных традиций французской театральной культуры, опирающейся на творчество таких выдающихся актеров, как Фредерик Леметр и Гаспар Дебюро, так и Садуль, разрывая архивные документы, подтверждающие неистощимую творческую энергию первых французских изобретателей, тем самым опровергал распространяемые фашистской пропагандой измышления об «интеллектуальной деградации» Франции.

Это было время, когда предатели из Виши и интеллектуальные коллаборационисты всех мастей с угодливой поспешностью расстилались перед «завоевателями», продав за чечевичную похлебку обывательского существования чувство национального достоинства, свою культуру, свою историю.

Поэтому не беспристрастием историка, а прежде всего горячей взволнованностью патриота объясняется обращение Садуля к эпохе изобретателей и пионеров киноискусства, среди которых, несомненно, важную роль играли французские ученые и кинематографисты. В техническом опыте одних и в творчестве других — таких мастеров, как Мельес или Зекка,— находил он вновь и вновь подтверждение неумирающей силы культуры своего народа.

Эти первые два тома, написанные в столь трудное время, были изданы только после освобождения Франции, и их появление стало крупным событием в истории культурной жизни французского народа, так как оно помогло быстрее залечить раны того национального унижения и внутреннего «смирения», к которому призывали народ Франции ее «духовные вожди» времен бесславной диктатуры Петэна.

О том, что свою «Всеобщую историю» Садуль замыслил как труд глубоко актуальный и боевой, свидетельствует еще и тот факт, что, выпустив вскоре следующие два тома, посвященные киноискусству эпохи, предшествующей первой империалистической войне 1914 года и военному времени (озаглавленные им «Кино становится искусством»), он нарушил хронологическую последовательность и написал шестой том, посвященный современному киноискусству (1939—1945), а сейчас заканчивает он седьмой том, где описывает события киноискусства в послевоенный период до наших дней включительно.

И это объясняется тем, что свою работу историка Садуль рассматривает не только как академический труд, но и как активное соучастие в поступательном движении прогрессивных сил мирового киноискусства.

Когда я однажды спросил Садуля, скоро ли он закончит два остальных тома — четвертый и пятый

(охватывающие период с 1920 по 1939 год),— зная, что у него уже накоплено достаточно для них материала, то его всегда такой добрый и ясный взгляд вдруг омрачился, и он ответил мне даже с некоторой злинкой: «Неужели ты не понимаешь, что это дело всей моей жизни?»

И я замолк, смущенный бестактностью своего вопроса. Ведь действительно, как мог я так неловко подталкивать, поторапливать человека, проделавшего в одиночку гигантский труд, который стал действительно подвигом его жизни.

Я не боюсь этого громкого определения, ибо только сейчас, работая вплотную над редактурой его «Всеобщей истории», я смог до конца оценить всю сложность поставленных им перед собой задач и ту поистине поразительную эрудицию, настойчивость, то терпение и, я бы сказал, влюбленность в искусство кино, которую обнаружил автор во время многолетней работы над своим детищем.

Какой удивительный парадокс! Кино, созданное по своей природе как раз, казалось бы, именно для того, чтобы запечатлеть, сохранить для потомства как самые разнообразные явления действительности, так и выдающиеся проявления человеческого гения, оказалось самым хрупким и эфемерным, подчас не оставляющим и следа для методического исследования и изучения.

Негативы многих сотен фильмов пошли на смывку, пропали без вести. Позитивные копии фильмов, потрепанные, истерзанные, изуродованные бесчисленными купюрами, хранятся как уникумы на стеллажах немногочисленных музеев.

Вся письменная и иконографическая документация (сценарии, режиссерские разработки, эскизы декораций и костюмов, коммерческие каталоги, реклама всех видов и т. д.) либо рассеяна по частным архивам, либо вообще никогда и никем не сохранялась, так как ей никто не придавал никакой цены, а тем более исторического значения.

С чувством глубокой зависти взирают до сих пор историки кино на солидные книгохранилища, на мощную сеть великолепных музеев изобразительного искусства и даже на старые театральные увражи, где в гравюрах художников и в описаниях критиков сохранились образы театральных спектаклей, этого, казалось, самого непрочного вида зрелищ. Я не говорю уже о памятниках архитектуры или скульптуры, о ворохе нот или об археологических раскопках; ведь каждый интересующийся теми или иными явлениями истории культуры человечества может более или менее полно восстановить их происхождение и развитие.

Историку кино приходится проделывать всю работу заново. На его долю выпало не только изучать и сопоставлять факты, но прежде всего собирать их, открывать, классифицировать.

Только в последнее время эта работа приняла во всех странах организованные формы. Только сейчас осознана необходимость тщательно хранить все то, что относится к сложному процессу создания кинематографического фильма. Но в те годы, когда Садуль приступал к своему труду, приступал в одиночку, без мощного аппарата сотрудников, без предшественников, на опыт которых он мог бы опереться, в его распоряжении не было ничего, кроме страстной увлеченности новым искусством, кроме интуиции исследователя и таланта поэта.

Именно эти качества и позволили ему в конце концов одержать победу, и именно поэтому мы можем охарактеризовать его труд, как еще одно свидетельство неисчерпаемой творческой воли человека.

Можно с уверенностью утверждать, что материал, собранный и обработанный Садулем, является беспрецендентным по своему объему. Уже одним этим труд Садуля отличается от опубликованных ранее исторических изысканий, которые или ограничивали себя рамками одной страны (по преимуществу Америки), или рассматривали национальные кинематографии внутри себя, без установления взаимосвязей и взаимовлияний с национальными культурами других стран.

Садуль впервые сделал попытку рассмотреть историю киноискусства как историю коллективного труда кинодеятелей всего мира. Но ему также удалось показать, что если художники и техники всех стран стремились к прогрессу своего искусства, то одновременно усилия сначала отдельных групп капиталистов, а затем и мощных трестов, спекулировавших на успехе нового искусства и стремившихся превратить его прежде всего в способ наживы, прерывали, тормозили и искажали развитие кино как искусства.

Красной нитью в труде Садуля проходит мысль о растлевающем влиянии коммерциализации кино и о пагубной диспропорции между индустриально-технической и прокатно-эксплуатационной базой современной кинематографии, призванной в капиталистических условиях препятствовать свободе творчества художников и превращающей кинопромышленность в ту самую стандартную «фабрику снов», образцом которой ныне является Голливуд.

Некоторые французские искусствоведы, как, например, авторы «Энциклопедической истории кино» Рене Жанн и Шарль Форд, следуя своей концепции, не случайно разделили тома следующим образом: первый они целиком посвятили немому кино во Франции, второй том — немому кино во всех остальных странах, третий том — только истории американского

кино и четвертый — звуковому кино остальных стран мира.

Садуль также не случайно уже в самом расположении материала отказывается от этих общепринятых схем. Он рассматривает развитие киноискусства одновременно во всех странах мира, поэтому каждый из его томов представляет собой попытку отразить исторический процесс во всех его противоречиях, взаимосвязях и взаимоотталкиваниях. Он не ограничивается рассмотрением и анализом отдельных фильмов или творчества отдельных художников. Он не отрывает эстетические явления киноискусства от развития его техники, производства и эксплуатации. Он анализирует одновременно и экономику, смело вводит статистические данные и впервые раскрывает перед нами во всей полноте малопривлекательную картину ожесточенной капиталистической конкуренции в борьбе за овладение новым видом воздействия на зрительские массы.

Но Садуль при этом не забывает также, что эта борьба носит не только экономический характер. Она является отражением классовой борьбы в своеобразной специфической форме. Буржуазия активно боролась, да и борется до сих пор, за использование киноискусства не только как средства наживы, но и как новой возможности распространения своей идеологии, пропаганды своего «образа жизни».

Итак, первая и основная особенность труда Садуля заключается в том, что он рассматривает историю киноискусства во всей совокупности различных эстетических и экономических факторов, не замыкаясь в рамках какой-либо одной страны.

Второй особенностью является то, что Садуль, в противовес буржуазным историкам, тщательно анализирует не только или, вернее, не столько техническую эволюцию кинематографии, но прежде всего социальную направленность кинопроизведений, внимательно отмечая каждую попытку правдиво отразить на экране действительность, каждое стремление того или иного художника выбиться из тенет коммерческого кино.

Великая Октябрьская социалистическая революция и последовавшая за ней национализация кинопромышленности в нашей стране, появление на международной арене советского киноискусства, освобожденного от капиталистической зависимости, изменили ход развития киноискусства.

После первых успехов советской кинематографии стало возможным ясно и четко определить, где пролегает граница между прогрессивным и реакционным, кому принадлежит будущее.

Но гораздо труднее было разглядеть прогрессивные тенденции на первых этапах развития кино среди огромного и в большинстве своем мутного потока коммерческой продукции.

Вооруженный правильной исторической перспективой, Садуль впервые показывает нам, как международная борьба рабочего класса, борьба за социализм и демократию находили, правда, иногда еще очень робкое отражение в киноискусстве капиталистических стран, как действительность вторгалась в творчество тех или иных художников, как постепенно, а иногда толчками подготавливался расцвет прогрессивного киноискусства и национальной кинематографии, который так характерен для второй половины XX века и стал возможным благодаря победе социализма в СССР, успехам Китайской Народной Республики и стран народной демократии.

На ряде примеров Садуль убедительно показывает, как пробивались первые ростки реалистической кинематографии, какие, часто казавшиеся непреодолимыми, препятствия возникали на пути художников, веривших в общественное предназначение своего искусства. Но именно в свете такого анализа становится понятным, откуда возникли прогрессивные тенденции в киноискусстве, в частности в Италии и во Франции, в период после второй мировой войны. Такие явления, как итальянский «неореализм», ряд прогрессивных фильмов, появившихся во Франции в эпоху Народного фронта и в послевоенный период, были бы необъяснимы, если бы они не имели своих предшественников, если бы внутри той или иной национальной культуры и ранее не происходила борьба между прогрессивными и реакционными элементами.

До выхода в свет труда Садуля борьба эта оставалась неотмеченной. Буржуазные искусствоведы ограничивались эмпирическим нагромождением фактов, не умея разобраться в них и разглядеть ведущие тенденции.

Итак, второй особенностью книги Садуля, ее подлинным новаторством в области истории кино является то, что историк-марксист сумел выделить, даже на первых этапах развития кинематографии, те явления, которые явились впоследствии решающими для подлинного прогресса в развитии киноискусства в целом.

Третьей особенностью труда Садуля является его пристальное внимание к вопросам национального киноискусства. Буржуазные историки обычно посвящали всего лишь несколько строк киноискусству таких стран, как Китай, Индия, Япония, Венгрия, Польша, исходя из ошибочного представления о невозможности развития кино без мощной индустриальной базы, а также следуя общепринятой в зарубежном искусствоведении недооценке как культуры Азии, так и вообще искусства «малых стран».

Загипнотизированные огромным количеством фильмов, выпускаемых в Америке, увлеченные описанием конкуренции этих фильмов с картинами, производимыми в странах Центральной Европы, историки на-

чисто отказались от рассмотрения кинопродукции тех стран, которые не участвовали в этой международной конкуренции и изучение которых потребовало бы более внимательного знакомства с культурой этих стран.

Но все события послевоенного периода убедительно доказали, что расцвет (как качественный, так и количественный) кинопродукции стран Восточной Европы, Азии и Латинской Америки, был не случайным и явился неизбежным следствием того огромного исторического процесса, который разворачивался на глазах нашего поколения.

Поэтому Садуль, восстанавливая историческую справедливость, так тщательно собирает все факты, которые относятся к истории развития киноискусства в странах, считавшихся «неопасными конкурентами» на мировом рынке. Собирание таких фактов дело еще более затруднительное, чем историография и фильмография западного кино, так как здесь документация также весьма ограничена и к тому же затруднена она различием языков.

Тем более хочется и здесь отметить творческую инициативу Садуля, впервые включившего в историю мирового кино изучение тех явлений, без которых эта история никак не могла бы считаться полной.

•

И еще одной особенностью работы Садуля (чрезвычайно интересной для советского читателя) является его новый подход к истории русского и советского киноискусства.

Вопреки общепринятому взгляду о том, что русская дореволюционная кинематография не представляла никакой ценности и была явлением глубоко «провинциальным», Садуль, опираясь на факты, подробно показывает, что русское дореволюционное кино, во-первых, занимало довольно значительное место по количеству выпускаемых фильмов (о чем особенно убедительно свидетельствуют цифры, приведенные им в таблицах III тома), а во-вторых, что в нем наряду с коммерческой макулатурой, составлявшей так же, как и в других странах, основную массу продукции, появлялись произведения, опиравшиеся на традиции русского реалистического искусства, которое подготовило почву для «золотого века» советского киноискусства, явившегося полной неожиданностью для западного мира.

Здесь французскому историку пришлось идти непроторенной тропой, так как и в нашем киноведении существовали (и существуют до сих пор) тенденции полностью игнорировать наследие, доставшееся советскому искусству от его дореволюционных предшественников, и мы, по существу, не имеем ни одного исследования, посвященного этому периоду развития киноискусства в России.

Можно задать вопрос, является ли нормальным то, что при написании этих глав Садулю приходилось пользоваться не трудами советских искусствоведов, а неизданной рукописью американского историка и публициста Джей Лайда, озаглавленной «Кино», над которой он работал во время своего пребывания во ВГИК. Отсюда, конечно, те фактические неточности, которые допущены автором в этих главах, и поэтому, с разрешения автора, мы позволили себе внести необходимые фактические поправки, ничего не меняя, впрочем, как в оценках, так и в стилистике изложения.

Если нигилистическое «отрицание» всей русской дореволюционной кинематографии и было объяснимо на первых порах полемическим задором наших теоретиков, то сейчас оно представляется неисторичным, и перед нами, безусловно, стоит задача провести подлинно научную работу по восстановлению и оценке фактов, несомненно являющихся важными для истории как советского, так и мирового кино.

Не меньшие трудности испытал автор, обращаясь к истории советского кино. И здесь нам опять придется взять часть вины на себя, так как советские искусствоведы с большим опозданием приступили к описанию развития советского киноискусства.

Если добавить к этому, что советские фильмы с трудом проникали через барьеры буржуазной цензуры на экраны Западной Европы и Америки, то нетрудно догадаться, какое количество фактических ошибок и теоретических заблуждений можно обнаружить в трудах зарубежных историков. Однако дело не ограничивается только фактическими неточностями из-за неполноты сведений о советском кино. В ряде случаев, к сожалению, мы имеем дело с сознательным искажением фактов, с явно предвзятым отношением к советской культуре.

Работа Жоржа Садуля в этой части может быть полностью оценена именно в сравнении с теми трудами, которые, претендуя на звание «научных», отнюдь не объективно знакомят читателей с фактами из истории советского кино. Для того чтобы избежать упреков в голословности, приведем несколько примеров.

Уже упоминавшиеся выше французские историки Ренэ Жанн и Шарль Форд во втором томе «Энциклопедической истории кино» посвятили три главы русскому и советскому кино немого периода.

Если на первых страницах этих глав вы читаете, что фильмы режиссеров Эрмлера, Перестиани и Эсфири Шуб были созданы на Украине, а действие фильма «Бабы рязанские» происходит в Крыму *,

---

* René Jeanne et Charles Ford, Histoire encyclopédique du cinema, vol. II, Paris. 1952, стр. 287—288.

то сначала вы несколько удивлены этими неточностями, которым, казалось, нет места в научном труде, но затем ваше удивление переходит уже в другое чувство, когда вы узнаете, что известный советский сценарист Натан Зархи оказался к концу жизни якобы в числе сотрудников французского режиссера Ренуара, что Эйзенштейн является по своей профессии оператором, к тому же еще учеником немецкого режиссера Лупу Пика, что оператор Тиссэ — также выученик немецкой кинематографии, и вы начинаете понимать, что это не просто ошибки, а некая тенденция, долженствующая, очевидно, объяснить успехи советского кино тем, что ведущие кинoработники всем обязаны только Западу.

Желая всячески принизить значение такого фильма, как «Броненосец «Потемкин», авторы цитируют статью некоего Жана Арро, который без всякого стеснения заявляет: «Сергею Михайловичу Эйзенштейну, бывшему оператору Лупу Пика, и другим немецким кинематографистам была доверена постановка фильма о восстании в Одессе на борту «Князя Потемкина». Из всех фильмов, которые были сняты на этот сюжет (речь идет о революции 1905 года. — *С. Ю.*), только два смогли увидеть экран — «Потемкин» и «Черное воскресенье» *. Другие были совершенно испорчены и выброшены в корзину... Монтаж фильма «Потемкин», который восхищает сегодня любителей ритма, также родился случайно. Куски снятой пленки прошли через десятки рук. Фильм нашли слишком длинным и стали его все больше и больше сокращать. Таким образом, случайные обстоятельства придали этому фильму его впечатляющую стремительность».

Это абсурдное заявление выдается авторами за «научное открытие», хотя совершенно очевидно, что преследует оно ту же цель дискредитации фильма, его авторов и всей советской кинематографии.

Перелистывая далее книгу, вы наталкиваетесь на ряд «сенсационных» сведений о том, что актриса Вера Холодная убита «офицером-большевиком», что режиссер Шефер скрывался под псевдонимом «Лео Мур», что «булочник» Евдокимов в фильме Эйзенштейна «Октябрь» играл роль «Николая II»; фильм «Станционный смотритель» приписан режиссеру Висковскому; оказывается также, что первый фильм Эйзенштейна назывался «На всякого мудреца довольно простоты». Далее историк П. Щеголев с легкостью превращается в постановщика кинокартин, утверждается также, что режиссер Козинцев, единолично осуществивший фильмы «Шинель» и «Чертово колесо», объединился для постановки фильма «Похождения Октябрины» с Л. Траубергом, которому, кстати, приписан и фильм Ильи Трауберга «Голубой экспресс»... Да, впрочем, и не перечесть всех нелепостей, которые нагромождены в этой энциклопедической «истории», достойно завершающейся отдельной главой, посвященной фильму «Желтый билет» Федора Оцепа, не стяжавшего известности ничем, кроме своего бегства из Советской России.

С чувством глубокого сожаления закрываешь эту книгу в надежде, что она является лишь печальным исключением.

Однако, знакомясь с популярной «Историей кино» Ло Дюка, предназначенной для широких читательских масс и выпущенной поэтому Университетским издательством Франции большим тиражом, убеждаешься в обратном.

Популяризация истории кино дело трудное, ибо здесь нужно особенно тщательно отобрать факты и так распределить их по значимости, чтобы в целом они верно отражали историческую действительность.

Как же выглядит советское кино в этой «Истории»?

Основным деятелем оказывается актер Иван Мозжухин. «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна, видите ли, был оценен в России по достоинству только после того, как он был поднят на щит за границей*, и вообще все творчество Эйзенштейна несамостоятельно. Так, например, указывается, что его фильм «Генеральная линия» был сделан под влиянием датского режиссера Карла Драйера. При упоминании фильма «Земля» не помечена даже фамилия режиссера Довженко, зато в главе, посвященной звуковому кино, мы находим панегирик немецким фильмам, созданным в эпоху фашизма. О бездарном агитфильме «Молодой гитлеровец Кекс» говорится, что «он блистает деталями столь редкими в пропагандистских фильмах — умом и интеллигентностью». Далее пространно описывается сюжет этого расистского «произведения», которое и получает в конце восторженную оценку автора. Зато через страницу на протяжении пятнадцати строчек, посвященных всему советскому кино, мимоходом упоминается «слабый «Чапаев».

О советском военном и послевоенном кино нет вообще ни одной строчки, зато лучшим фильмом Америки 1950 года провозглашается фильм «Дайте нам этот день» режиссера Дмитрюка, заработавшего печальную известность своим поведением во время преследования прогрессивных кинематографистов в Америке.

Плохо скрытая антипатия автора ко всему прогрессивному киноискусству сказывается не только

* Очевидно, речь идет о фильме Висковского «Кровавое воскресенье».

* L o D u c a, Histoire du cinema, Paris, 1951, стр. 59

в оценке советской кинематографии. В немилость впадает также и Чаплин: в иронические кавычки попадает его финальная «демократическая речь» из фильма «Диктатор». Свойственная Ренэ Жанну и Шарлю Форду тенденция приписывать все успехи советского кино иностранцам, находит и здесь свое выражение в анекдотическом утверждении, что мультипликационный цех на «Мосфильме» был создан «под техническим руководством ученицы американского мультипликатора Флейшера», некой мифической Лучиллы Крамер.

Мне пришлось привести все эти печальные факты для того, чтобы подчеркнуть еще раз значение и ценность тех глав, которые посвящены в «Истории» Садуля русскому и советскому кино, где он впервые дает западному читателю полную и объективную информацию о нашем киноискусстве.

Если в этих главах советский читатель и найдет некоторые спорные положения или недостатки, то упреки он должен адресовать скорее нашим советским историкам и искусствоведам, приложившим пока мало стараний к тому, чтобы снабдить зарубежных историков всеми необходимыми сведениями о различных этапах становления и развития советской кинематографии.

По этим же причинам Садулю не удалось отразить и вклад русских изобретателей в коллективный труд по усовершенствованию техники кино на первых его этапах.

Появившиеся в нашей печати немногочисленные статьи, к сожалению, не имеют ценности, так как посвящены они были полемической задаче установления «приоритета» — в них настойчиво, но бездоказательно работа пионеров русского кино отъединялась от поисков, шедших параллельно во всех странах мира. И здесь мы находимся в долгу перед нашим читателем, — советским киноисторикам придется проделать серьезную изыскательскую работу по восстановлению и изучению фактов, рисующих и этот этап в развитии отечественной кинематографии.

●

Хотя Садуль и оговаривает, что обилие материала и недостаток места не позволили ему тщательно проанализировать новые выразительные средства кино как искусства — то, что он называет «синтаксисом» кино, — однако он посвящает много страниц анализу творческой ткани кинопроизведений.

Здесь особой его заслугой является то, что он, не следуя укоренившимся штампам, разрушает целый ряд «легенд», бытующих до сих пор в зарубежном киноведении. Одной из таких легенд является, например, «первородство» Д. Гриффита в изобретении крупного плана. Путем тщательного анализа фактов Садуль, отнюдь не принижая значения открытий того или иного мастера (в частности, Д. Гриффита), восстанавливает правильную историческую перспективу.

Различные новые творческие приемы никогда не являются результатом «изобретения» только одного кинематографиста. Им предшествует упорный труд ряда других художников и техников, так же как и развитие этих приемов не становится монополией какой-либо «школы».

Ни «крупный план» Гриффита, ни «монтаж» Эйзенштейна и Пудовкина, ни «глубинные съемки» Орсона Уэлса и Уайлера, ни «атмосфера» Карнэ и Ренуара, ни «неореализм» Росселини и Де Сика не могут быть «запатентованы» и рассматриваемы изолировано от общего поступательного хода всего мирового киноискусства.

Историк кино, обязанный подмечать действительно оригинальные и своеобразные черты индивидуальности каждого художника, должен в то же самое время тщательно проследить взаимосвязи и взаимовлияния, особенно подчеркнув то новое и неповторимое, что вносит в мировую сокровищницу каждое национальное кино, каждый прогрессивный художник, выражающий в своем творчестве дух и культуру своего народа.

●

Наконец, в качестве последней особенности труда Садуля следует отметить и своеобразный стиль изложения. Он проникнут — я бы не побоялся это назвать лиризмом, — поэтической взволнованностью автора. В нем совершенно отсутствует тот равнодушный и почему-то считающийся «академическим» тон, который якобы приличествует книгам подобного рода.

Ведь история кино — это история искусства, история творчества в первую очередь, и поэтому мне кажется не только желательным, но и необходимым, чтобы об этом искусстве, об этом творчестве исследователи говорили (конечно, не впадая по возможности в пристрастия) горячо, взволнованно, то есть творчески.

В этом плане особенно удались Садулю страницы, посвященные французскому кино, и это не удивительно, так как эта часть материала была наиболее доступна и близка исследователю.

Следует помнить, что ни один из историков кино никогда не сможет физически просмотреть все те фильмы, о которых он должен написать. Даже Садуль, отличающийся поразительной работоспособностью и лично просмотревший, вероятно, миллионы метров пленки, все же вынужден скороговоркой описывать некоторые фильмы. Зато те из произведений, которые ему удалось видеть лично (а некоторые из них он впервые открыл для читателя), описаны и

ЖИЗНЬ, ПОСВЯЩЕННАЯ КИНОИСКУССТВУ

(К семидесятилетию В. К. Туркина)



Советское киноискусство имеет внушительную историю, которую с уважением изучают киноведы всего мира. Почетное место в этой истории борьбы за создание нового, самого массового из искусств принадлежит Валентину Константиновичу Туркину — одному из старейших деятелей нашей кинематографии.

Критик, сценарист, общественный деятель, педагог, В. Туркин в разные годы отдавался то одному, то другому из этих видов деятельности; в совокупности же вот уже более сорока лет жизнь его безраздельно посвящена кинематографу.

В. Туркин впервые испытал свои силы в киноискусстве в области кинокритики. Это было в 1915 году, когда он в двадцативосьмилетнем возрасте, имея университетское образование и некоторый опыт литературной работы, начал сотрудничать в журналах «Вестник кинематографии» и «Пегас». Последний был посвящен всем искусствам, и, так как сотрудников было мало, В. Туркину приходилось в каждом номере выступать с несколькими статьями — не только по вопросам кино, но и по вопросам литературы и живописи. Изучение проблем живописи имело большое значение для В. Туркина в дальнейшем, когда он в своих работах анализирует связи кинематографа и живописи.

В том же 1915 году В. Туркин пишет свой первый сценарий — двухчастевую комедию «Венецианский чулок», которая была поставлена П. Чардыниным. До революции Туркин написал еще ряд сценариев: «Счастливый и неудачник» («Кто виноват»), «Среди миллионов» и другие.

Позднее он начинает активно участвовать в общественной жизни как один из организаторов (после Февральской революции) профессионального союза творческих работников кино.

После Великой Октябрьской революции, когда в трудных условиях двадцатых годов начало складываться новое, социалистическое киноискусство, Туркин был одним из тех деятелей, которые полностью посвятили себя работе в нем. В эти годы развернулся талант В. Туркина: он создает сценарии, которые принесли ему успех и имя крупного советского кинодраматурга.

Наиболее значительными работами В. Туркина в первой половине двадцатых годов были сценарии «Коллежский регистратор» и «Закройщик из Торжка».

Сценарий «Коллежский регистратор» (1924) — экранизация повести Пушкина «Станционный смотритель». Сложная творческая задача стояла перед автором; но такт художника, уважение к первоисточнику, знание специфики экрана определили то, что даже при ограниченных средствах немого кино классическое литературное произведение было передано в своем самом главном, а великий актер И. Москвин получил материал для создания подлинно трагического образа Симеона Вырина. Профессиональное мастерство сценариста и его правильный подход к материалу повести обеспечили оператору, а также режиссеру картины Ю. Желябужскому возможность свободного применения крупных и общих планов, что помогло донести жизнь героя до зрителя во всех подробностях и нюансах. Фильм, вышедший на экраны в 1925 году, имел успех у советских и зарубежных зрителей, шел многие годы, а в 1949 году в связи с 150-летием со дня рождения Пушкина был озвучен и вновь вернулся на экран.

«Коллежский регистратор» является для своего времени лучшей экранизацией русской классики.

В следующей работе В. Туркина — «Закройщик из Торжка» (1925) — проявился незаурядный талант его как комедиографа. Произведение это было задумано как агитационная картина о займе в традиции агитфильмов эпохи гражданской войны. Но Туркин не ограничился плакатом, а создал остроумный сюжет с живыми человеческими характерами, развернув действие в сатирических, гротесковых, лирических сценах. В основных ролях сценария блеснули своим дарованием такие актеры, как И. Ильинский, А. Дмоховская, А. Кторов, О. Жизнева, В. Марецкая. В постановке этой современной бытовой комедии по-новому раскрылся и талант старейшего мастера русской кинорежиссуры Я. Протазанова.

Во второй половине двадцатых годов В. Туркин продолжает работать как комедиограф. По его сценарию «Девушка с коробкой» коллектив одаренных актеров и режиссер Б. Барнет создали комедийный фильм, завоевавший широкую популярность у зрителей.

Утверждение реализма в кино второй половины двадцатых годов шло по многим направлениям. Важная черта этого периода — стремление утвердить киносценарий как идейно-художественную основу фильма.

В эти годы тон начинают все больше задавать сценаристы-профессионалы и среди них К. Виноградская («Обломок империи»), Г. Гребнер («Саламандра»), П. Бляхин («Иуда»), Н. Зархи («Конец Санкт-Петербурга»), Б. Леонидов («Парижский сапожник»). К ним относится и В. Туркин, который в это время создает сценарий «Привидение, которое не возвращается» по мотивам новеллы А. Барбюса. Революционная тема нашла свое мастерское воплощение в сценарии, точно предусматривающем во всех своих ситуациях возможности экрана. А. Роом создал на основе этого сценария свою лучшую картину. В подобных произведениях искусство экрана не только овладевало революционной темой, но и познавало все больше самое себя, овладевало средствами, заложенными в самой природе этого нового искусства.

Не все сценарии Туркина были поставлены (здесь, увы, нередко сказывались превратности кинопроизводства!). Но и такой, например, сценарий, как «Железный поток», написанный в соавторстве с А. Серафимовичем,— хотя он и не был поставлен,— является нашим активом. Статья автора о том, как он экранизировал повесть, обогатила опыт кинодраматургии.

В тридцатые годы В. Туркин наряду со сценарной практикой («Комета» — 1930, «Князь Цирон» — 1932, «Гарри занимается политикой» — 1934, «Большой монастырь» — 1940) уделяет большое внимание теоретической работе. Из его трудов этого времени наиболее значительными являются книги: «Сюжет и композиция сценария» (1934), «Драматургия кино» (1938).

Одновременно В. Туркин вел активную педагогическую работу, которую он начал почти сразу же после революции в студии Чайковского «Творчество». В 1919 году В. Туркин был мобилизован в Красную Армию и работал в Мобилизационном управлении Всероссийского Главного штаба. Но и во время военной службы он не оставляет искусствоведческой работы, создает на основе своих лекций книгу «Искусство экрана», которая в трудных условиях гражданской войны не могла быть издана и была распространена в рукописи.

Позднее В. Туркин становится заведующим Госкиношколой ВФКО Наркомпроса, а затем, после преобразования школы, с 1923 года избирается первым ректором Государственного института кинематографии.

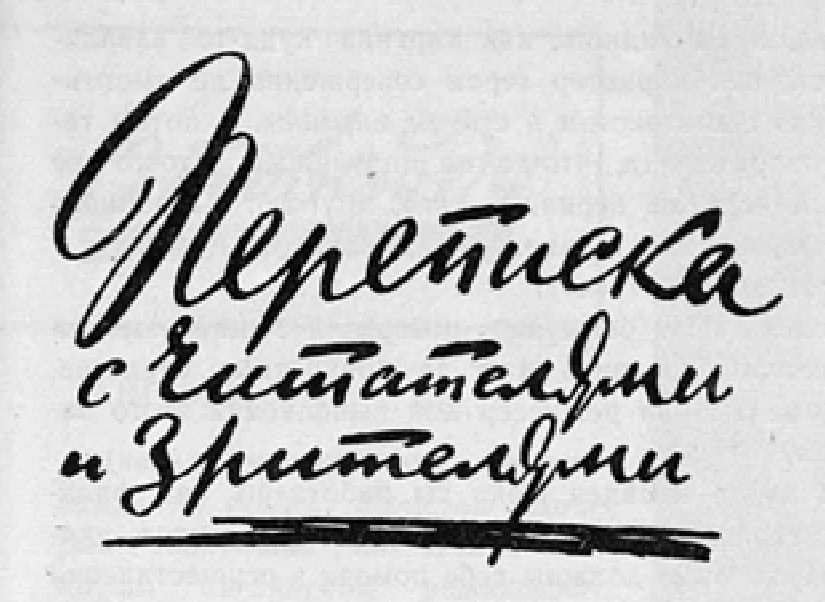
После работы в ряде творческих киноорганизаций («Межрабпом», «Совкино») он снова возвращается в ГИК, где работает по настоящее время.

Своей художественной практикой, теоретическими трудами В. Туркин способствовал становлению кинодраматургии и утверждению ее на пути реализма. Как педагог, он воспитал многих ныне активно работающих кинематографистов. Его учениками являются сценаристы М. Папава, З. Маркина, Л. Соловьев, Е. Помещиков, Б. Ласкин, киноведы Р. Юренев, Фр. Даниэль (Чехословакия) и другие. Многие работники советского кино, в том числе автор этих строк, с благодарностью вспоминают, как В. Туркин в начале их работы помогал им найти себя, щедро дарил им свои знания, делился запасом своей огромной эрудиции.

В дни своего семидесятилетия профессор В. Туркин возглавляет кафедру кинодраматургии и руководит сценарной мастерской во ВГИК. Член Союза советских писателей, он работает над завершением новой книги о драматургии кино.

Пожелаем ему новых успехов в его чудесном, плодотворном труде на благо советского киноискусства!

С. Фрейлих



ЗДРАВСТВУЙТЕ, ДОРОГИЕ ТОВАРИЩИ!

Быть может, это будет не совсем скромно, но после просмотра фильма «Человек родился» возникло огромное желание написать вам, в редакцию журнала «Искусство кино». Хочется поделиться той радостью, которую испытываешь, когда смотришь хороший н а ш фильм, особенно фильм о молодежи!

Нам очень понятны и Надя, и Глеб, и Федя, и этот «тип» Виталий, до того понятны, будто лично с ними знакомы... И мы благодарим артистов и всех остальных создателей фильма за то, что они показали жизнь такой, какая она на самом деле.

Если можно, расскажите, пожалуйста, о том, как создавался фильм.

По поручению группы студентов Марийского государственного пединститута им. Н. К. Крупской.

С комсомольским приветом

Екатерина Чекменева

г. Йошкар-Ола

ДОРОГИЕ ТОВАРИЩИ СТУДЕНТЫ!

Радостно узнать, что фильм «Человек родился» вам понравился. Но мы понимаем, что фильм мог и должен был получиться значительно лучшим...

Судьба этого фильма была сложна.

Автор принес сценарий на студию. И, как обычно, у сценария вскоре обнаружились друзья и противники. Хорошо, когда друзья требовательны и принципальны, тогда они многое подскажут, помогут автору устранить из сценария лишнее, усилить главное. Хорошо, когда противники рассуждают по-хозяйски и бьют не насмерть, а так, что хочется работать даже после самой резкой критики.

У сценария «Человек родился» друзей было гораздо больше, чем недругов, и это помогло режиссеру и автору выстоять, не плюнуть на эту затею в течение длительного времени (для автора — три года) переделок, поправок, вариантов, взлетов и падений.

Сейчас мы все — и В. Ордынский, и О. Бган, и Г. Гусев, и В. Андреев, и я — получаем письма от наших зрителей. К двадцатилетней студентке Бган обращаются молодые одинокие матери за советом. Комсомольцы рассказывают нам случаи похожие и непохожие, спорят с нами, бывают ли такие парни, как Глеб, права или неправа Надя.

Одним словом, картина вызвала споры, разговоры, может быть, заставит задуматься не одного молодого парня или девушку. Все это чертовски приятно, и хочется работать дальше, лучше.

Ведь дело в том, что и постановщику и мне хотелось, чтобы картина была горячее, чтобы счастье и несчастье Нади были проявлены в ней ярче, глубже, решительнее.

Кто же виноват в том, что к нашей радости по случаю завершения работы примешана и вместительная ложка дегтя?

Во-первых, конечно, сам автор, у которого недостало пороху и написать все, как задумывалось, и отстоять до конца все, что ему было особенно дорого. Во-вторых, равнодушие или чрезмерная «осторожность» отдельных работников главка и студии, неприязнь которых к сценарию сильно отразилась в конце концов на качестве фильма (мы не смогли снять зимние сцены, вторично пришлось формировать группу, утеряны были для картины актеры, более точно выбранные, и наконец началась неизбежная в сложившейся ситуации спешка).

Когда начались съемки, получилось так, что ни режиссер, ни актеры не смогли работать по-настоящему — уже надо было спешить. С молодыми актерами не проводилась серьезная репетиционная работа, а они в этом ой как нуждались!

Сейчас на Мосфильме очень много делается для того, чтобы молодые режиссеры, операторы, актеры, писатели работали в кино в полную силу. Убежден, что скоро будет налажена и высокая культура съемочного процесса — в этом мастера кино должны помочь молодежи.

Нет никакой возможности ответить здесь на множество вопросов, которые задают нам зрители в своих письмах. Постараемся ответить на них в будущих наших картинах.

Теперь выходит на экран все больше хороших картин, и, таким образом, не обязательно будет в каждой картине освещать все стороны того или иного вопроса или отвечать на все вопросы. Ведь так мало вмещается в 2650 метров кинопленки!

Л. Агранович,
автор сценария

Отовсюду



В студии ДЕФА (ГДР) режиссер Гельмут Шпис поставил цветной фильм «Храбрый портняжка» (по мотивам сказки бр. Гримм). На снимке — артист Курт Шмидтхен в роли портняжки и Христль Боденштейн в роли Трауте

АНГЛИЯ

Цветная музыкальная кинокомедия по роману Пристли «Добрые товарищи» поставлена молодым английским режиссером Дж. Ли Томсоном. Интересную роль безработного плотника Джесси Оукройда исполняет актер Эрик Портман, главную женскую роль — Дженнет Скотт, молодая актриса, дебютировавшая в кино в возрасте десяти лет. Это ее первая «взрослая» роль.

●

Известный актер Чарлз Лоутон последние два года не снимался, так как переключился на режиссуру. Сейчас он снова снимается в фильме «Мост через реку Квай» в роли английского полковника, как сообщил журнал «Пикчер шоу». Фильм ставит режиссер Дэвид Лин (известный своим фильмом «Большие ожидания» по Ч. Диккенсу). Действие фильма относится к периоду второй мировой войны. Картина целиком снимается на натуре на острове Цейлон.

●

На английской киностудии «Шеппертон» одна из немногих женщин-кинорежиссеров Англии, Мюриель Бокс, ставит фильм «Роман с романом» по сценарию Сиднея и М. Бокс.

Героиня фильма — известная писательница (актриса Маргарита Лейтен) нежно любит своего парализованного мужа. Она пишет роман о женщине, очутившейся в аналогичном положении.

Фильм этот — черно-белый, но все эпизоды, относящиеся к сюжету романа, снимаются в цвете.

АРГЕНТИНА

Сразу же после окончания съемок музыкальной кинокомедии «Любовь с первого взгляда» (автор сценария — Абель Санта Крус, режиссер — Лео Флейдер) Лолита Торрес заключила контракт на исполнение главной роли в цветном широкоэкранном фильме «Обманывать грешно» (автор сценария — Абель Санта Крус, режиссер — Хулио Сарасени).

●

В Аргентине скончался популярнейший артист театра и кино Энрике Муиньо. Он начал свою работу в кино в 1937 году и с тех пор снялся более чем в двадцати фильмах. Наиболее известные из них: «Северный ветер», «Старый врач», «Такова жизнь», «Война Гаучо» и «Крылья моей родины».

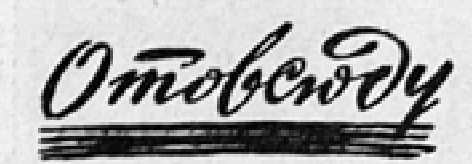
БРАЗИЛИЯ

По сообщению газеты «Импренса популар», в Бразилии был запрещен фильм «Рио, 40 градусов», поставленный группой молодых киноработников во главе с Нельсоном Перейра дос Сантосом. Это хроникально-документальный киноочерк о бразильской столице, но не о фешенебельных кварталах, заселенных аристократами, а о жителях трущоб: мелких торговцах, студентах, учащихся — простом трудовом люде, составляющем основную массу жителей города.

Начальник полиции федерального округа мотивировал запрещение фильма тем, что в нем показаны «отбросы общества» и делаются «определенные выводы морального порядка».

Известный писатель Жоржи Амаду высоко оценил этот фильм, заявив, что «он — гордость нашего кино и нашей национальной культуры и указывает путь, по которому должны следовать наши работники кино»...

Прогрессивная общественность мира с горячим одобрением отнеслась к этой кинокартине. Как известно, на IX Международном кинофестивале в Карловых Варах режиссеру фильма Нельсону Перейра дос Сантосу была присуждена «Премия молодых творческих работников».



ИНДИЯ

Недавно в Индии было создано Общество детских фильмов, вице-президентом которого является Индира Ганди. В 1956 году общество выпустило первую художественную полнометражную картину «Четверо друзей» Б. Н. Ширкара.

Газета «Блиц» отмечает высокие технические качества, занимательность и воспитательное значение фильма.

По сообщению индийских газет, создается еще один художественный фильм для детей — «Маяк». Режиссер картины — известный постановщик Кидар Шарма. Текст написал крупный прогрессивный писатель на урду Раджиндер Сингх Беди. Герои фильма — дети. Главную роль исполняет Чанд Усмани.

Сейчас общество поставило себе задачей создать варианты на хинди лучших советских и английских фильмов для детей, а также индонезийского фильма «Марди и обезьянка».

Правительство Индии выделило Обществу средства для производства фильмов в текущем году и предусматривает развитие его деятельности во втором пятилетнем плане.

•

Индийские газеты пишут, что студия «Досси филмз» выпустила на экраны новый музыкальный фильм — «Тадж». Главные роли исполняют талантливая танцовщица и киноактриса Виджаянтхимала (принцесса) и известный киноактер Прадип Кумар (музыкант).

Сюжет фильма очень прост. Молодая принцесса ненавидит музыку и запрещает ее у себя при дворе. Однажды молодой музыкант, исполняя свои песни, излечивает принцессу от тяжелой болезни, и только тогда она отказывается от своей причуды.



Актриса Камини Каушал в роли Бирадж в новом индийском фильме «Бирадж Баху» (режиссер и сценарист Бимал Рой)

Заслуженное внимание зрителя, пишет газета «Блиц», привлекают в фильме несколько блестящих танцев Виджаянтхималы и около десятка мелодичных песен, интересные съемки и отличный музыкальный монтаж.

Музыку к фильму написал Хеманта Кумара.

ИТАЛИЯ

Режиссер Федерико Феллини, поставивший фильм «Дорога», в настоящее время снимает картину «Ночи Кабирии». В основе ее сюжета — трагедия женщины, которую обстоятельства толкнули на путь порока. В роли Кабирии зритель увидит талантливую актрису Джульетту Мазина — героиню фильма «Дорога». Роль знаменитого артиста в фильме играет известный киноактер Амедео Надзари, знакомый советскому зрителю по картине «Утраченные грезы».

«Ночи Кабирии» — пятый фильм Федерико Феллини.

•

Один из старейших итальянских режиссеров, Алессандро Блазетти, недавно посетивший в составе делегации кинодеятелей Италии Советский Союз, готовит к постановке новый фильм — «Любовь и болтовня». Автор сюжета и сценария этого фильма — Чезаре Дзаваттини, а главную роль в нем будет исполнять Витторио Де Сика.

Сотрудничество в одном фильме трех мастеров кино такого «крупного калибра» уже теперь привлекает к этой картине внимание печати.

Другой фильм, который собирается ставить Блазетти, — «Люди с улицы Бабуино», по недавно вышедшему в Италии одноименному роману писателя Уго Моретти, посвященному нравам римской богемы.

•

Итальянская печать уделяет много внимания новой комедии «Монте-Карло», съемки которой недавно закончились в Монако. Интерес к этому фильму объясняется тем, что главные роли в нем исполняют два видных мастера кино старшего поколения — Витторио Де Сика и Марлен Дитрих. Де Сика создал образ игрока — представителя космополитического «высшего» общества Монте-Карло, проигравшегося в рулетку. В фильме участвуют американские и итальянские артисты, в том числе известный комик Ренато Расель, артистка Клелия Матаниа, певец Рабальяти.

•

Картину по роману Эрнста Хэмингуэя «Прощай, оружие» будет делать американский кинопродюсер Дэвид О. Селзник в Италии. Главную женскую роль будет исполнять Дженнифер Джонс.

Отовсюду

КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА

Как сообщает газета «Гуанминжибао», кинопромышленность Китая досрочно выполнила первый пятилетний план. Газета называет 1956 год годом невиданного подъема кинематографии в новом Китае. В прошлом году выпущено на экраны 38 художественных фильмов, в том числе 8 цветных. Это в пять с лишним раз больше, чем в 1949 году. Среди полюбившихся китайским зрителям кинокартин: «Моление о счастье» — экранизация произведения Лу Синя, «Непотухающее пламя» — о борьбе китайского народа против японских оккупантов, о войне, внесшей раскол в простую китайскую семью, где два брата сражались друг против друга. Была поставлена кинокомедия «Перед приходом нового начальника управления», бичующая карьеризм и угодничество перед начальством и направленная против бюрократизма в государственных учреждениях. Среди детских фильмов, поставленных работниками китайской кинематографии, — «Старший брат и младшая сестра», повествующий о жизни одной пекинской семьи и ставящий проблему связей между школой и родителями.

Экранизированы многие китайские классические оперы театров Пекина, Шанхая, Кантона и пропровинции Хунань.

В этом году в Китае, указывает газета, намечено создать новые киностудии в Кантоне и Сиани. Впервые китайский зритель побывает и в широкоэкранном кино. Для этой цели переоборудуется ряд пекинских, шанхайских кинотеатров, а также кинотеатров других городов страны. В Пекине уже начала строиться крупнейшая в стране копировальная кинофабрика, которая будет сдана в эксплуатацию в 1958 году.



Кадр из фильма «Хасан и Камиля», выпущенного шанхайской киностудией (КНР)

США

Третья программа «Синерамы» под многообещающим названием «Семь чудес света» вызвала целый ряд отрицательных отзывов американских киножурналов, — например, «Филм калчэр», «Филмз ин ривью». Огромные затраты, наличие трех режиссеров и множества операторов, съемки, производившиеся во всех концах земного шара, отнюдь не спасают положения.

По словам итальянского кинематографического журнала «Чинема нуово», фильм искажает национальные и культурные традиции стран, изображенных на экране «Синерамы». Безвкусицей отличаются кадры, заснятые в Японии, Индии, Африке, Южной Америке, Египте и особенно в Италии. Виды Японии напоминают серию дешевых раскрашенных открыток. Все эти кадры никак не связаны между собой. Качество работы операторов очень неровное. Журнал считает, что в дальнейшем развитие «Синерамы» должно пойти по совершенно иному пути.

•

Очередной фильм из серии «Приключения из жизни», выпускаемой студией Уолта Диснея, посвящен жизни насекомых и мельчайших представителей животного мира, а также жизни растений-хищников. Фильм снимали 18 операторов-биологов. Используя возможности новейшей кинотехники, они сумели запечатлеть ряд интереснейших и доселе неизвестных подробностей повседневной жизни этого своеобразного мира.

•

Роман американского писателя XIX века Германа Мельвиля «Моуби Дик» — уже дважды послуживший основой сценариев кинофильмов — теперь заново экранизирован фирмой «Братья Уорнер» (режиссер Хастон). Роль капитана Ахаба, заклятого врага гигантского белого кита Моуби Дик, исполняет известный киноактер Грегори Пэк.



ФРАНЦИЯ

Режиссер Жак Делануа по окончании съемок фильма «Собор Парижской богоматери» с участием Джины Лолобриджиды и известного американского актера Антони Куинна приступил к экранизации другого романа Виктора Гюго — «Человек, который смеется». В новом широкоэкранном цветном фильме (по системе «Синемаскоп») роль Гуинплена будет исполнять тот же Антони Куинн. Съемки новой картины будут также проводиться в Париже.

•

Журнал «Синематографи франсэз» пишет, что фильм «Звезды никогда не умирают» вызывает большой интерес у зрителей. «Существуют ведь антологии прозы и поэзии, в которых представлены произведения умерших авторов. И вот создается фильм из картин с участием знаменитых французских киноактеров, умерших за последние двадцать лет, актеров, которые столько сделали для французской кинематографии и вызывали смех и слезы стольких миллионов зрителей». Каждый такой отрывок рассчитан на восемь-девять минут и должен показать таких корифеев кино, как Гарри Бауэр, Рэмю, Маргарита Морэно, Жюль Берри и многие другие.

•

Известный французский кинорежиссер Жан-Поль Ле Шануа закончил новый художественный фильм «Без боли». В фильме принимают участие хорошо знакомые советским кинозрителям артисты Жан Габэн, Николь Курсель, Сильвия Монфор.

Вот что рассказывает Жан-Поль Ле Шануа (в журнале «Фам франсэз») о своем сценарии: «Врач по состоянию здоровья вынужден покинуть Париж, где он возглавлял диспансер.

В деревне на юге он сталкивается с исключительно тяжелым случаем родов, когда жизнь ребенка было уже невозможно спасти.

Врач потрясен этой ужасной сценой. Постепенно у него зарождается мысль применить новый метод обезболивания родов.

Но население не следует за врачом. Его не знают, он человек «новый», ему не доверяют, предрассудки и старые суеверия еще слишком сильны в сознании деревенских людей.

У врача все же находится пациентка, которая готова испытать новый метод.

Роды происходят в здании супрефектуры в присутствии делегации «неверящих» врачей. Удача опытов вынуждает всех их признать действенность методов врача-экспериментатора; он одерживает победу над неверием и суеверием, вызывает всеобщее восхищение и уважение.

Таков мой сценарий; в нем нет любовной интриги, нет финального поцелуя, и все же у него счастливый конец».

Интересна предистория замысла фильма. На мысль создать кинокартину, пропагандирующую обезболивание родов, режиссера Ле Шануа натолкнул спор его отца, прослушавшего лекцию о методе, основанном на учении И. П. Павлова, с врачом, не желающим признавать этот метод.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Чехословацкие спортивные фильмы пользуются большой известностью не только в стране, но и за рубежом. Сейчас в Чехословакии имеется довольно многочисленная группа режиссеров, которая в тесном сотрудничестве с тренерами создает различные спортивные фильмы. Эти фильмы дают анализ стиля и техники как отдельных мастеров спорта, так и целых спортивных коллективов. Созданный, например, режиссером Иржи Ержабеком фильм наглядно разъясняет зрителям значение массажа для спортсменов.

Создана целая серия фильмов, показывающих систематическую тренировку по отдельным видам спорта: по футболу (четыре части, режиссер — Й. Ян), по хоккею с шайбой (четыре части, режиссер — И. Ержабек), по баскетболу (три части, режиссер — Р. Обдржалек), по всеобщей спортивной подготовке (три части, режиссер — И. Малый) и т. д. В сотрудничестве с киностудией «Дефа» была создана вторая серия фильма «Хоккей с шайбой» — «Техника бега на коньках».

Кроме фильмов, посвященных чисто спортивному мастерству, в Чехословакии создаются документальные и художественные спортивные фильмы. Из таких фильмов следует отметить две серии фильма, посвященного I Общечехословацкой спартакиаде: «Дни молодости» и «Спартакиада», поставленные под руководством главного режиссера Мартина Фрича и главного оператора Яна Рота. Оба фильма не ограничиваются сухой регистрацией отдельных спортивных выступлений. Они рассказывают о том, что переживали Прага и спортсмены в те дни.

Фильм «Сыновья гор», поставленный режиссером Ченком Дуба, посвящен выдающемуся чешскому спортсмену-лыжнику Богумилу Ранчу, который погиб в марте 1918 года во время международных соревнований в гонке на 50 километров.

Роль Ранча исполняет актер Йозеф Бек.

Календарь ИСТОРИИ КИНО

2 ФЕВРАЛЯ 1937

Фильм «Последняя ночь» вышел на экраны в год, когда Советская страна праздновала свое двадцатилетие. Однако и теперь, 20 лет спустя, фильм смотрится с неослабевающим интересом. Все рассказанное в нем волнует и сейчас не только потому, что сама тема остается вечно живой, но и потому, что в фильме проявилось высокое мастерство его создателей, в частности режиссера Ю. Райзмана.

«В жизни каждого художника наступает момент,— писал после выхода фильма Ю. Райзман,— когда он делает свою отчетную работу, когда, накопив опыт, в достаточной мере овладев профессиональным мастерством, определив свой творческий метод, он начинает говорить полным голосом. Для меня такой работой явилась «Последняя ночь».

Успех фильма был определен уже сценарием. Изображая грандиозные события нашей истории, Е. Габрилович и Ю. Райзман не пошли по линии их внешнего, «масштабного» показа, а сосредоточили свое внимание на нескольких героях и через их столкновения, поступки, взаимоотношения дали точное представление и о расстановке классовых сил, и о социальных процессах, характерных для дней Великой Октябрьской революции, и непосредственно о самом вооруженном восстании.

Все события фильма совершаются в течение одной ночи — последней перед установлением советской власти в Москве.

Основные герои фильма — члены двух семей: фабриканта Леонтьева и рабочего Захаркина. У каждого из них своя судьба, свой характер, свое отношение к миру. Но все они—рабочий и гимназист, офицер и матрос—так или иначе оказываются вовлеченными в борьбу, которая развернулась в эту ночь на московских улицах. Так в личных судьбах раскрывается суть великой классовой битвы, и кажущаяся камерность оборачивается подлинной масштабностью.

Сейчас особенно важно вспомнить опыт создания этой картины, так как в последние годы на экранах появилось немало фильмов, которые были посвящены порой очень важным темам, но в которых глубина живых человеческих образов подменялась грандиозностью постановки, огромными массовками, помпезными декорациями. Все это впечатляло зрителя, но оставляло его равнодушным, если не к изображаемым событиям, то, во всяком случае, к судьбам героев фильма. Долгая жизнь фильма «Последняя ночь» объясняется как раз пытливым и подробным вниманием к человеку, к его внутреннему миру.



«ПОСЛЕДНЯЯ НОЧЬ»

Трудно сказать, что в фильме удалось больше всего.

Гармоническое сочетание всех его художественных элементов создает ту сложную простоту повествования, за которой скрывается большое мастерство авторов, режиссера, актеров, операторов.

Невольно вспоминаются слова Е. Габриловича, написанные им в 1937 году: «Если нам хоть отчасти удалось довести до зрителей стремительный революционный натиск Великой Октябрьской ночи,— если восприняты как боевой клич слова предревкома Михайлова: «Ночь кончена! Но враг не добит. Выше головы, крепче винтовки!» — тогда наша задача выполнена».

Спустя два десятилетия после появления фильма на экране мы с радостью отмечаем, что он живет и сегодня, а значит — задача авторами была выполнена.



«ПОСЛЕДНЯЯ НОЧЬ»

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Карнавальная ночь», 8 ч., цветной.

Сценарий Б. Ласкина и В. Полякова; постановка режиссера Э. Рязанова; оператор А. Кольцатый; художники: К. Ефимов, О. Гроссе; композитор А. Лепин; звукооператор В. Зорин; текст песен В. Лифшица, В. Коростылева; постановка танцев Г. Шаховской, А. Обранта.

В ролях: Серафим Иванович Огурцов — И. Ильинский; Лена Крылова—Л. Гурченко; Гриша Кольцов — Ю. Белов; Усиков — Г. Куликов; лектор — С. Филиппов; Ромашкина — О. Власова; бухгалтер—А. Тутышкин; Тося—Т. Носова; дирижер — Г. Юдин; клоуны: Б. Петкер, В. Зельдин. В эпизодах: В. Брылеев, А. Полевой, С. Хмельницкий, А. Сметанкина, В. Пицек, Ф. Яровский, А. Кириллов, Е. Покровская. В фильме принимали участие артисты эстрады: Борис и Юрий Гусаковы, сестры Шмелевы, Т. Соколова, П. Помазкова.

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

«Призвание», 9 ч.

Автор сценария В. Спирина; режиссер-постановщик М. Федорова; оператор А. Полканов; художники: Л. Бессмертнова, И. Захарова; композитор Л. Афанасьев; звукооператор В. Ерамишев; режиссер А. Гончарова; оператор комбинированных съемок В. Шолина; художник А. Крылов.

В главных ролях: Алеша Снегирев—Андрюша Демьянов; Боря Добрынин — Миша Тягунов; профессор Никольский — Т. Белов; Мария Павловна — А. Войцик; Добрынин — Л. Галлис; Ирина Львовна — М. Кузнецова; Толя Дорожкин — Витя Легошин; Катя — Лена Ильинская; Николка — Павлик Барштейн.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«Без вести пропавший», 8 ч., цветной.

Автор сценария В. Закруткин; режиссер-постановщик И. Шмарук; оператор Н. Слуцкий; художник Б. Немечек; композитор Г. Жуковский; звукооператор Р. Максимцов; текст песен А. Фатьянова.

В ролях: Алексей — Михаил Кузнецов; Пани Мария — С. Гиацинтова; Марфа — Н. Ужвий; Ян — В. Добровольский; Жела— В. Индриксон; Мирослав — Н. Дупак; Вацлав — В. Васильев; француз — Л. Бордуков; американец — Ю. Чекулаев; поляк — О. Голубицкий; Кухта — Л. Масоха; Вегелейн — С. Голованов. В эпизодах: Г. Вербицкий, Ю. Прокопович, Н. Дзюба, Д. Кадников, Н. Назарец, В. Нещипленко, Стелла Степанова.

ОДЕССКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«Ты молодец, Анита!», 7 ч.

Автор сценария А. Батров; режиссеры-постановщики: В. Кочетов, Е. Некрасов; режиссер Б. Митякин; художники: Ф. Вакериса-Гольдос, С. Жаров; оператор Ю. Романовский; композитор В. Чайковский; звукооператор Г. Колесников; текст песен М. Светлова; оператор комбинированных съемок Г. Шуркин; художник И. Михельс.

В ролях: Анита — Лена Доброхотова; Фернана — А. Бровченко; Террачини — Л. Чиниджанц; Мануэль — М. Климов; Хосе — Толя Полищук; Педро — Леня Любивый; Филипп — Саша Пономаренко; Эмилио — А. Гединский; Росита — Е. Кемарская; Умберто — В. Колпаков; Пьячча — С. Троицкий. В эпизодах: А. Карапетян, Ю. Киреев, М. Дашевский, М. Садовская, Г. Зингерт, А. Оксанченко.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Тайна двух океанов», две серии: первая серия 9 ч., вторая серия 7 ч., цветной.

Авторы сценария В. Алексеев, Н. Рожков при участии К. Пипинашвили; постановка и режиссура фильма К. Пипинашвили; главный оператор Ф. Высоцкий; режиссер Г. Гуния; композитор А. Мачавариани; звукооператор Р. Лапинский; художники-постановщики: Л. Мамаладзе, Е. Мачавариани; комбинированные съемки: Ф. Семянникова, Б. Буравлева, А. Дигмелова. Текст песен Б. Серебрякова.

В главных ролях: Воронцов, командир подводной лодки — С. Столяров; Скворешня, старшина — И. Владимиров; Дружинин, помощник командира — П. Соболевский; Лордкипанидзе, ихтиолог — В. Нинуа; профессор-океанолог—С. Комаров; Быстрых, врач,— А. Максимова; Горелов, инженер-механик,—С. Голованов; Быстрых, директор цирка,—Л. Пирогов; Базов, полковник,—Т. Дооротворский; Карцев, лейтенант—Л. Луспекаев; Ивашев, музыкант,—М. Глузский; Сидорина, администратор гостиницы,—И. Прейсс; Павлик—И. Бристоль. В эпизодах: Д. Славин, М. Минеев, П. Морской, Л. Пирогов, И. Магалашвили, К. Мгеладзе, И. Балла.

АЛМА-АТИНСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Мы здесь живем», 9 ч., цветной.

Авторы сценария Ш. Хусаинов, В. Абызов при участии М. Блеймана; режиссеры - постановщики: Ш. Айманов, М. Володарский; режиссер А. Хлынова; оператор М. Беркович; художники: П. Зальцман, Ю. Вайн-

шток; композиторы: М. Тулебаев, А. Зацепин; звукооператор Б. Левкович; текст песен М. Маркова.

В ролях: Кудряш—К. Барташевич: Сафаров—Ш. Мусин; Дина—З. Шарипова; Коркутов—И. Ногайбаев; Сайран—С. Тельгараев; Бейсов—Ш. Айманов; Буланбай — А. Мухамедьяров; Торгун — С. Майканова; Халида — Л. Абдукаримова; Савченко — Л. Фричинский; Овсянников—А. Бахарь; Лена — В. Петрова; Сердюков — Е. Попов; Ломакин—В. Гераскин. В эпизодах: А. Арсеньев, М. Бахтыгиреев, А. Толубаев, Г. Соловьев.

ТАЛЛИНСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Одну минутку, подождите!», 2 ч.

Сценарий К. Любченко, А. Рогова; режиссер В. Рейман; оператор Б. Синицын; художник П. Линцбах; композитор Г. Подельский; звукооператор Р. Шенберг.

В главной роли: начальник второго стройтреста Кукк — Э. Симмерман (дублирует И. Власов). В эпизодах: И. Таммур, Т. Куузик, Л. Ветха, М. Мельдре, Я. Оргулас, Р. Бауман, А. Кютт, Е. Тамм, Я. Иожансон.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Кораблик», 1 ч., цветной.

Автор сценария В. Сутеев; режиссер Л. Амальрик; художник-постановщик А. Трусов; композитор Н. Богословский; оператор М. Друян; звукооператор Н. Прилуцкий; художники-мультипликаторы: Д. Белов, В. Долгих, В. Котеночкин, Р. Миренкова, В. Пекарь, Л. Попов, Н. Привалова, Б. Чани. Текст песен М. Вольпина.

Актеры: З. Бокарева, Г. Вицин, Г. Иванова, Т. Новожилова, И. Потоцкая, Ю. Хржановский.

«Пирожок», 1 ч., цветной.

Автор сценария В. Горский; режиссер-постановщик П. Носов; операторы: Е. Ризо, Н. Климова; художники - постановщики: И. Знаменский, В. Арбеков; композитор О. Горделi; звукооператор Б. Фильчиков; художники-мультипликаторы: В. Зеленский, Е. Комова, М. Купрач, В. Лихачов, М. Першин, Л. Позднеев, Л. Резцова, Е. Хлудова.

ДУБЛЯЖ

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«Кнопка и Антон» (по одноименному роману Эриха Кестнера), 9 ч.

Совместное производство «Ромбус-фильм» (Мюнхен), «Ринг-фильм» (Вена).

Авторы сценария: Мария Остен-Сакен, Томас Энгель; режиссер Томас Энгель; оператор Франц Ваймайр; художник Фриц Юптнер-Ионсторф; композитор Герберт Трантов; звукооператоры: Герберт Янецка, Макс Верной. Режиссер дубляжа Х. Локшина, звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

В главных ролях: Кнопка — Сабине Эггерт (дублирует М. Корабельникова); Антон — Петер Фелд (В. Абдулов); господин Погге, отец Кнопки.— Пауль Клингер (П. Березов); госпожа Погге, мать Кнопки,— Герта Фейлер (И. Карташева); мать Антона—Хайдемари Хатейер (Н. Зорская); Берта, кухарка,— Анни Розар (Е. Понсова); фрейлейн Андахт, воспитательница,— Яне Тильден (Е. Фадеева); Роберт Ганс Путц (Е. Весник).

●

«Лейла и Габор», 9 ч., цветной.

Производство Венгерской Государственной киностудии.

Авторы сценария: Иожеф Бабаи, Петер Бачо, режиссер Ласло Кальмар; оператор Янош Бадал; художник Матяш Варга; музыка Ене Хуска в обработке Отто Винце; звукооператор Фридеш Кеменеш. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа А. Мусалова.

В главных ролях: Лейла— Марианна Крепчей (дублирует Э. Некрасова); Габор — Ференц Зенте (Н. Александрович); Веронка — Маргит Андахази (М. Корабельникова); Шуки Балаш—Имре Шинкович (А. Ларионов); Гюль Баба — Шандор Кэмювэш (В. Баташев); Али-Паша—Золтан Грегуш (В. Кенигсон); Зюльфикар—Шандор Томпа (Е. Весник).

●

«Любовь и долг», 9 ч.

Производство студии художественных фильмов ДЕФА Берлин.

Авторы сценария: Карл Георг Эгель, Пауль Вине; режиссер Конрад Вольф; оператор Вернер Бергман; художник Вилли Шиллер; композитор Иоахим Верцлау. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа К. Амиров.

В ролях: Эрэне Шорн — Карла Рункель (дублирует Н. Зорская); Фридль Вальтер — Вольфганг Килинг (В. Трошин); Макс Керстер—Вильгельм Кох-Хооге (А. Ларионов); Эрнс Мелин—Вольфганг Лангф (В. Баташев); профессор Бехейм—Эдуард фон Винтерштейн (В. Соловьев); старшая медсестра—Эрика Дункельман (В. Енютина).

●

«Самая красивая», 10 ч.

Производство «Беллисима фильм». Италия.

Авторы сценария: Чезаре Дзаваттини, Сузо Чекки, Д'Амико, Франческо Рози, Лукино Висконти; режиссер Лукино Висконти; операторы: Пьетро Порталупи, Поль Рональ; музыкальное оформление Франко Маннино, по мотивам оперы Доницетти «Любовный напиток»; звукооператор Овидио дель Гранде; художник Джанни Полидори; режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

В главных ролях: Маддалена—Анна Маньяни (дублирует М. Гаврилко); Мария, ее дочь,—Тина Аппичелла (Зоя Данилина); Анноваццi—Вальтер Кьяри (О. Голубицкий); Блазетти — Алессандро Блазетти (В. Адлеров).

●

«Люди в белом» (по одноименному роману Андрэ Субирана), 10 ч.

Производство «Трансконтинентальфильм». Франция.

Автор сценария Морис Обэржe; режиссер Ральф Абиб; оператор Пьер Пэти; художник Робер Клавель; композитор Марсель Стерн; звукооператор Вильям Сивель. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа Н. Озорнов.

В ролях: Жан Нерак — Раймон Пелегрен (дублирует Г. Абрикосов); Марианна — Жанна Моро (М. Иванова); доктор Дельпеш — Фернан Леду (В. Всеволодов); доктор Рико — Робер Порт (И. Безяев); профессор Обэрже — Жан Дебюкур (К. Нассонов).

●

«Вена танцует», 10 ч.

Производство «Виндобонафильм». Вена. «Кордиальфильм». Ваадуц.

Авторы сценария: Жак Компанеец, Эмиль Эдвин Райнерт, И. М. Зиммель, Ганс Густль Кернмайер, Бенно Виньи; режиссер Эмиль Эдвин Райнерт; оператор Ганнес Штаудингер; музыка Иоганна Штрауса-отца, Иоганна Штрауса-сына; музыкальная обработка Вилли Шмит-Гентнера; звукооператор Отто Унтерзальмбергер; художник Отто Нидермозер. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Л. Кани.

Роли исполняют: Иоганн Штраус, отец,— Адольф Вольбрюк (дублирует Е. Весник); Милли Трампуш — Марта Харелль (В. Караваева); Иоганн Штраус, сын,—Альберт Труби (В. Гостинский); Анна Штраус —

Жили Штепанек (Е. Фадеева); Амон, скрипач,— Карл Кальвода (А. Сашин-Никольский); Хаслингер, издатель,—Рихард Эйбнер (А. Вовси); Меттерних — Эрик Фрей (С. Курилов); Оберштрассер, придворный ювелир,—Фриц Имхофф (А. Петроченко); Зедльницкий, начальник полиции,—Виктор Юраун (В. Хохряков); Губер, антиквар,—Леопольд Рудольф (А. Кубацкий); фрау Ризнер—Лоттэ Ланг (А. Троицкая); Рези, модистка,— Эва Дейтер (З. Землухова).

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Зарево над Кладно» (по роману А. Запотоцкого), 8 ч., цветной.

Производство студии художественных фильмов. Прага.

Сценарий и постановка В. Влчека; оператор Ян Сталлих; художник Богуслав Кулич; композитор Людвик Подешть; режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа С. Шумячер.

Роли исполняют: Тоник—Иозеф Бек (дублирует В. Честноков); Ванек—Ярослав Пруха (Д. Волосов); Маржка—Власта Храмостова (З. Капралова); Шадек—Ярослав Войта (П. Суханов); Шадкова—Власта Фабианова (К. Куракина); Вацлав — Вилем Бессер (В. Соболев); Анча — Ева Ироушкова (Т. Супрунова); Дубец—Иозеф Бейвл (Г. Гай).

●

«Это случилось на улице», 8 ч.

Производство студии художественных фильмов. София.

Сценарий Павла Вежинова; режиссер Янко Янков; оператор Георгий Карайорданов; художник Асен Грозев; композитор Александр Райчев; режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа К. Лашков.

В ролях: Мишо—Апостол Карамитеев (дублирует Г. Селянин); Лазо — Любомир Шарланджиев (Н. Трофимов); Катерина—Петрана Ламбринова (Т. Алешина); Райна — Жени Божинова (З. Капралова); дядя Стамен—Стефан Пейчев (Ф. Федоровский).

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Встретимся на стадионе», 8 ч.

Производство Ташкентской киностудии художественных и хроникальных фильмов.

Автор сценария Ю. Калабин; постановщик З. Сабитов; режиссер Э. Каримов; художник В. Синиченко; операторы: А. Панн, П. Расулев; композиторы: Г. Мушель, Д. Сааткулов; звукооператор Дж. Ахмедов; режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

В ролях: Азимов —А. Турдыев (дублирует Р. Плятт); Алиев—Н. Рахимов (С. Цейц); Рано — Я. Абдумаева (И. Карташева); Асад—А. Алихождаев (В. Рождественский); Ариф-ата—Я. Маматканов (В. Баташев); Абдуджаббар-ата — Х. Латыпов (А. Вовси); Мафрат-хон—Л. Сарымсакова (Е. Понсова); Рустам—М. Мансуров (К. Тыртов).

●

«Сон маленькой Мэй», 4 ч.

Производство Шанхайской киностудии.

Автор-режиссер Цзинь Си; операторы: Чжан Чао-цюнь, Чжао Кэ-цзюнь; композитор Дин Шань-дэ; звукооператор Жэнь Синь-лян; куклы ведут: Ся Бин-цзюнь, Ю. Лей, Люй Хэн, Чжоу Мань-вэй; режиссер дубляжа Гр. Ломидзе; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

Роли исполняют: Маленькая Мэй — Чжао Юй-жун (дублирует М. Корабельникова); мать — Су Мань-и (И. Карташева); мастер — Хэ Цзянь-фэй (В. Щелоков).

«Гиман», 11 ч.

Производство Государственной Индонезийской киностудии «Перусахаан Фильм Нэгара».

Сценарист и режиссер С. Котот; оператор Р. Х. Юсуф Ганда; звукооператор Витомо; фильм поставлен под руководством директора киностудии «Перусахаан Фильм Нэгара» Харьёто.

Детские роли исполняют: воспитанники детского дома «Путра утама П». Худиёно, Сунарто, Джоно, Кусума Деви, Сухарджо, Панут, Марджоно, Бенче, Джаюсман, Сатрия Вибава.

●

«Загадка старой штольни», 10 ч.

Производство «Чехословацкий государственный фильм».

Авторы сценария: Милош Велинский, Иржи Секвенс; режиссер Иржи Секвенс; оператор Рудольф Милич; композитор Милош Вацек.

В ролях: Антонин Гомолка—Иозеф Винкларж; Цтирад Шантора—Станислав Фишер; Войта Дуфек—Зденек Брауншлагер; Карел Шквайн—Рудольф Дейл младший; Алоис Поганка—Рудольф Грушинский младший; Мелихар Гнатек—Милош Копецкий; Людвиг Микула—Роберт Врхота; Франтишек Ежек — Иозеф Кемр; Иванка Бартакова—Ева Кубешова; Квета Вейводова—Стелла Заворкова; Аничка Шафранкова—Мария Киселкова; Рудольф Пециан—Отто Лацкович; инженер Собек—Радован Лукавский; шофер—Ярослав Мареш; Реннер — Богуш Загорский; Терский—Вацлав Воска; Ионам—Станислав Нейманн; лейтенант Плотек — Милош Ваврушка; Иржичка—Ольдржих Выкипел; Иржичкова — Иржина Стеймарова. В фильме снимались бойцы пограничной заставы.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Новое в электросварке», 1 ч.

Автор сценария М. Король; режиссер Д. Дубинский; оператор Д. Галюк. Научные консультанты: С. Мельбард, В. Суслов.

О новых методах электродуговой сварки.

●

«Старт в стратосфере», 2 ч., цветной.

Автор сценария Д. Радовский; режиссеры: Т. Вульфович, Н. Курихин; оператор Ю. Разумов. Консультант заслуженный мастер спорта П. Сторчиенко.

●

«Выставка московских строителей 1956 г.», 2 ч.

Автор-режиссер В. Томберг; оператар А. Фирсов. Научные консультанты: Г. Дубравин, П. Жданов, Ф. Мовчан.

●

«Колхозная дружина», 1 ч.

Автор сценария Н. Макарова; режиссер А. Челаков; оператор П. Безбородов. Научный консультант Б. Савенков.

●

«Опыт совхоза «Масловский», 3 ч.

Автор сценария С Каневский.

Режиссер-постановщик Ф. Блажевич; второй режиссер В. Будилович; операторы: Г. Троянский, К. Строд. Научные консультанты: З. Пахтусов, И. Кругляк, Ф. Дочкин.

●

«Народное зодчество Поволжья», 1 ч.

Автор сценария М. Маковецкий; режиссер М. Таврог; оператор О. Беренштейн. Научный консультант профессор В. Михайлов.

Об искусстве деревянной резьбы приволжских мастеров.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«У час в Каменной степи», 4 ч. (по заказу Министерства сельского хозяйства СССР).

Автор-режиссер В. Гранатман; оператор С. Рачков. Научные консультанты: Е. Ляшенко, И. Скачков, И. Ананьев.

Об опыте работы Таловской опорно-показательной МТС.

●

«Лучи-невидимки», 1 ч., цветной.

Автор сценария И. Вольпер; режиссер П. Петров-Бытов; оператор А. Романенко. Научные консультанты: доктор технических наук профессор Н. Головкин; кандидат химических наук А. Карякин.

О свойствах инфракрасных и ультрафиолетовых лучей.

●

«Найденные минуты», 1 ч.

Автор сценария Л. Горин; режиссер Л. Братуха; оператор Л. Цегельман; консультант И. Маслов.

О рационализаторах Кировского завода.

СВЕРДЛОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«В поисках нового», 1 ч.

Автор сценария О. Коряков; режиссер В. Борисов; оператор О. Воронцов. Научные консультанты: П. Лузгин, К. Комаров.

КИНОПЕРИОДИКА

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Новости дня», № 46

Снимали операторы: Л. Котляренко, П. Опрышко, М. Попова, С. Киселев, В. Ходяков, Х. Короев, А. Липко, С. Кушель, Ф. Фартусов, А. Крылов, Г. Попова, А. Левитан, Д. Ибрагимов, И. Гитман; монтаж режиссера О. Подгорецкой

1. Приезд в Москву Партийно-Правительственной делегации Польской Народной Республики. 2. Митинг в честь награждения комсомола орденом Ленина.

Репортаж по стране

1. Новая плотина на Тереке. 2. Памятник героям гражданской войны. 3. Виноградарь-любитель. 4. Опыт по оживлению организма. 5. Спортсмены готовятся к зиме. 6. Навстречу Всемирному фестивалю молодежи.

●

«Новости дня», № 47

Снимали операторы: П. Касаткин, А. Щекутьев, К. Пискарев, И. Сокольников, И. Филатов, Д. Каминский, И. Кацман, А. Крылов, Л. Михайлов, Е. Мильков, А. Шатуновский, Ф. Клименко, И. Грачев, В. Комаров, В. Страдин, С. Киселев; монтаж режиссера О. Кутузовой.

1. Прием первым секретарем ЦК КПСС Н. С. Хрущевым делегации сторонников мира ГДР и ФРГ. 2. Вечер, посвященный месячнику советско-чехословацкой дружбы. 3. Для трудящихся Венгерской Народной Республики. 4. Неделя финских фильмов. 5. Трубы для нового газопровода. 6. Новый телевизор «Знамя». 7. Самое большое пассажирское судно страны.

Иностранная хроника

1. На полях Китая. 2. Научные эксперименты на озере Рои. 3. Домик из пластмассы.

Навстречу Всемирному фестивалю молодежи.

Новые песни советских композиторов.

●

«Новости дня», № 48

Снимали операторы: А. Зенякин, А. Крылов, Е. Яцун, В. Штатланд, А. Щекутьев, В. Despite Собовой, Л. Михайлов, В. Кузин, Н. Виноградский, Р. Вилесова, И. Чупин, Е. Федяев, В. Ходяков, С. Киселев; монтаж режиссера Б. Вейланда.

1. Заседание правительственных делегаций Советского Союза и Румынской Народной Республики. 2. Прием в албанском посольстве. 3. Вручение верительных грамот послом Республики Индонезии.

Репортаж по стране

1. Новая мартеновская печь. 2. В гостях у академика Семенова. 3. Геологические исследования на Памире. 4. Мастера алмазной грани. 5. Самооборона без оружия. 6. Состязания служебных собак.

Наши гости.

●

«Новости дня», № 49.

Снимали операторы: А. Зенякин, А. Сухомлинов, Г. Захарова, С. Киселев, А. Грек, И. Герштейн, Е. Мухин, В. Киселев, Ю. Леонгардт, М. Ошурков; монтаж режиссера М. Трояновского.

1. Подписание Заявления правительственных делегаций Советского Союза и Румынской Народной Республики. 2. На строительстве Новосибирской ГЭС. 3. Шестидесятилетие Н. С. Тихонова. 4. Выставка дипломных работ студентов художественных вузов. 5. Крылатая скорая помощь. 6. В редакции газеты «Фестиваль». 7. Юные танцоры готовятся к фестивалю. 8. Гастроли Лейпцигского симфонического оркестра в Москве.

Иностранная хроника

1. В защиту Египта. 2. На XVI Олимпийских играх.

●

Новости дня, № 50.

Снимали операторы: И. Бессарабов, Ю. Буслаев, Г. Захарова, А. Зенякин, И. Филатов, А. Грек, И. Михеев, Е. Мухин, Н. Киселев, Б. Козырев, В. Лезерсон, И. Косицын, И. Козлова, А. Крылов, Д. Рымарев; монтаж режиссера Я. Бабушкина.

1. Торжественное заседание в ознаменование 100-летия со дня рождения Г. В. Плеханова. 2. 15-я годовщина исторической победы Советской Армии над немецко-фашистскими захватчиками под Москвой. 3. На строительстве Куйбышевской ГЭС. 4. Лес для Народной Венгрии. 5. Школьники изучают китайский язык. 6. Изделия из уральских самоцветов. 7. Юбилейная выставка картин М. А. Врубеля. 8. Участники декады эстонской литературы и искусства в Москве.

Иностранная хроника

1. Новая машина «Шкода-Рапид». 2. Артисты советского цирка в Индии.

●

«Пионерия», № 11.

Монтаж Е. Козиной.

1. Красное знамя (операторы: В. Ходяков, Е. Федяев). 2. Металл—мартенам! (оператор А. Казначеев). 3. Рисунки английских детей (оператор Е. Аккуратов). 4. Навстречу фестивалю (оператор И. Запорожский). 5. В зимний день (операторы: О. Арцеулов, П. Русанов)

●

Иностранная кинохроника, № 18.

Монтаж В. Шараповой.

1—2. Празднование 39-й годовщины Великой Октябрьской социалистической революции в странах народной демократии (Болгария, Чехословакия). 3. Новый кабельный завод (Китай). 4. На Чрезвычайной сессии Генеральной Ассамблеи ООН (США). 5. Рабочие борются за свои права (ФРГ). 6. Подготовка к XVI Олимпийским играм (Австралия). 7. Президентские выборы в Америке (США). 8. Отважные плотогоны (Румыния). 9. Международные соревнования пожарников (Италия). 10. Плоды кокосовых пальм (Китай). 11. В Государственном театре марионеток Иозефа Скупы (Чехословакия). 12. На летних лыжах (ФРГ.) 13. Выставка картин Антонио Берни (Аргентина). 14. Новая программа ансамбля «Мазовше» (Польша).

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Новости сельского хозяйства», № 1, 1957 г., цветной.

Режиссер выпуска В. Астафьев.

5332

1. Водитель Иван Шилков (режиссер Н. Агапова; оператор А. Фирсов). 2. Новые машины (режиссеры: Б. Светозаров, В. Бугаев, С. Лебедев; операторы: П. Тартаков, А. Селякин, С. Лебедев, Л. Галаджева). 3. Доильные площадки (режиссер Е. Ермаков; оператор П. Петров). 4. Санаторий «Колос» (режиссер А. Ушаков, оператор А. Казнин).

●

«Новости сельского хозяйства», № 2, цветной.

Режиссер выпуска Л. Антонов.

1. Владимирская МТС (режиссер В. Светозаров; оператор П. Тартаков). 2. Необычная операция (режиссер К. Бурковский; оператор П. Зотов). 3. Долговременные пастбища (режиссер Н. Белов, оператор Э. Ольшевская). 4. Хороший пример (режиссер В. Попова; оператор А. Миссюра).

●

«Наука и техника», № 2, 1 ч.

Режиссер выпуска К. Когтев.

1. Передовой опыт — всем заводам! (режиссер В. Моргенштерн, оператор А. Каиров). 2. Автоматическая ГЭС (режиссер П. Петрова, оператор П. Зотов). 3. Новое в штамповке (режиссер К. Когтев, оператор П. Зотов). 4. Растительный антибиотик (режиссер И. Чистякова, оператор Б. Махов).

●

«Новости строительства», № 12, 1 ч.

Режиссер выпуска П. Петрова.

1. На совещании шахтостроителей (режиссер В. Шнейдеров), оператор А. Шафран). 2. Камышит (режиссер П. Петрова, оператор О. Костюкова). 3. В лаборатории гидравлики (режиссер Г. Кабалов, оператор Г. Демянец). 4. Строительный пистолет (режиссер В. Заргаров, оператор П. Петросов). 5. Репортаж с новостроек (режиссер П. Петрова, оператор О. Костюкова, автор-оператор Л. Островский).

«Новости строительства» № 1, 1957 г., 1 ч.

Режиссер выпуска М. Каростин.

1. Школа передового опыта (режиссер В. Заргаров; оператор В. Руднева). 2. Элеватор-гигант (режиссер М. Каростин; оператор В. Руднева). 3. Для одной семьи (режиссер М. Каростин; оператор В. Руднева). 4. Новое в отделочных работах (режиссер Е. Кондратьева, оператор О. Костюкова). 5. На трассе нефтепровода (автор-оператор Р. Демянец). 6. Рождение магистрали (режиссер М. Каростин, оператор В. Руднева).

●

«На стальных магистралях», № 56, 2 ч.

Режиссер выпуска С. Гельман.

1. Опыт работы коллектива депо Барабинск Омской железной дороги (режиссер С. Гельман, оператор С. Савенко). 2. Опыт работы Каганского отделения Ашхабадской железной дороги (режиссер С. Гельман, оператор П. Крашенинников). 3. Самоходный льдопогрузчик (режиссер А. Клевайчук, оператор Ю. Салов). 4. Для удобства пассажиров (режиссер С. Левит-Гуревич, оператор Л. Каплунов). 5. Универсальный вагон (режиссер С. Гельман, оператор М. Заплатин).

●

«Назначение и действие всережимного регулятора», 2 ч. (кинокурс «Трактор») по заказу Главного управления трудовых резервов при Совете Министров СССР.

Автор сценария В. Жемчужный; режиссер Б. Витлин; операторы: М. Лукин, З. Балакирева. Научный руководитель кинокурса «Трактор» академик ВАСХНИЛ В. Болтинский. Консультант кандидат технических наук А. Сахаров.

Обложка и оформление С. Б. Телингатера

Технический редактор Л. И. Гориловская

●

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, К-9, М. Гнездниковский пер., д. 7
Тел. Б 9-99-12, доб. 1-13

А00453. Сдано в производство 15/XII 1956 г. Подписано к печати 22/II 1957 г.
Формат бумаги 82×108/16. Печатных листов 10,625 (условных листов 17,42).
Учетно-издательских листов 16,63. Тираж 15.700 экз. Зак. № 2839.

●

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР»
имени И. И. Скворцова-Степанова. Москва, Пушкинская пл., 5.

Цена 10 руб.

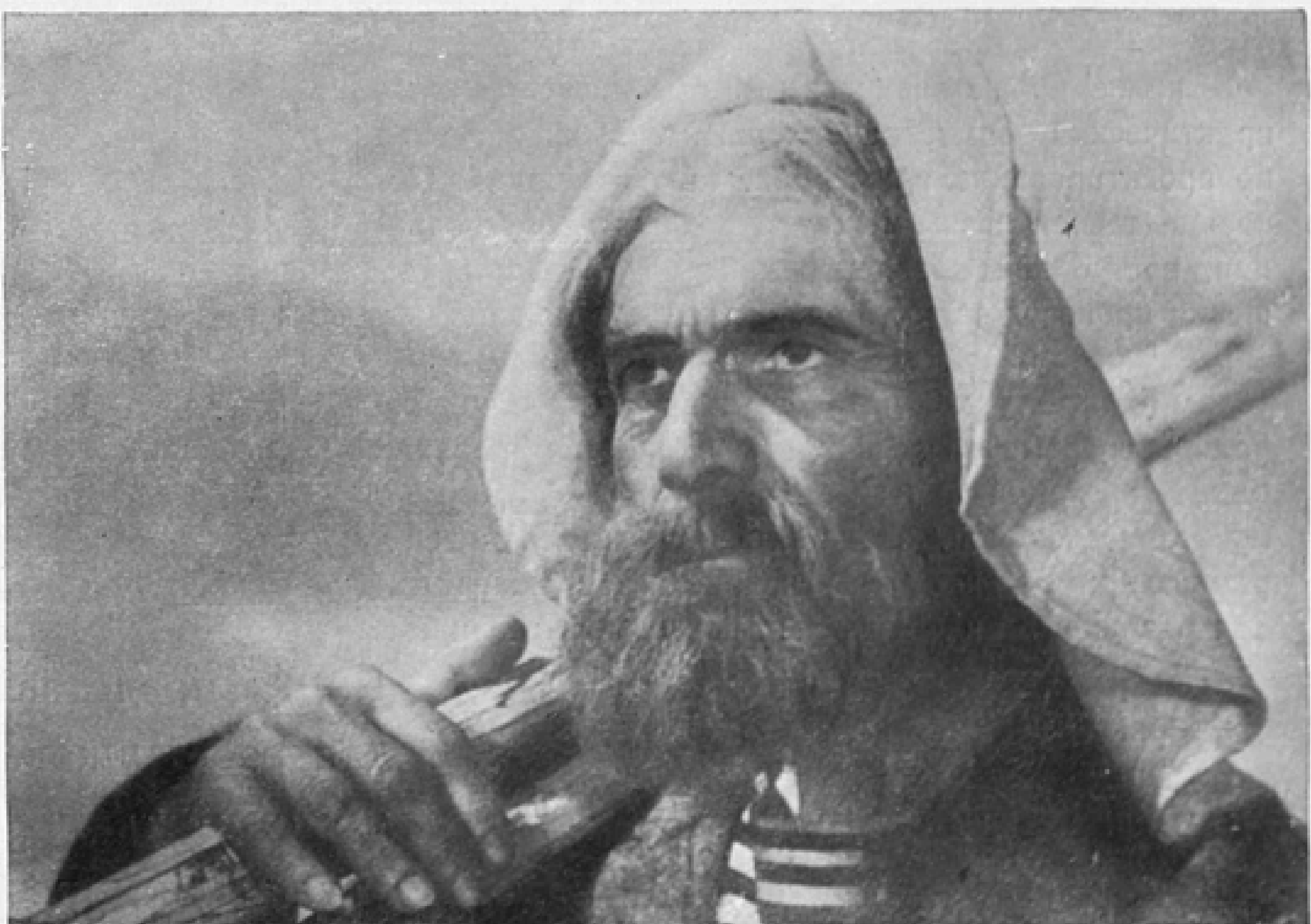
УЧЕБНЫЕ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ ОПЕРАТОРСКОГО ФАКУЛЬТЕТА ВСЕСОЮЗНОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА КИНЕМАТОГРАФИИ



Б. Яровой. Зима в лесу



А. Кириллов. Московский пейзаж



М. Ардабьевский.
Портрет старика

ИЗДАТЕЛЬСТВОМ

«ИСКУССТВО»

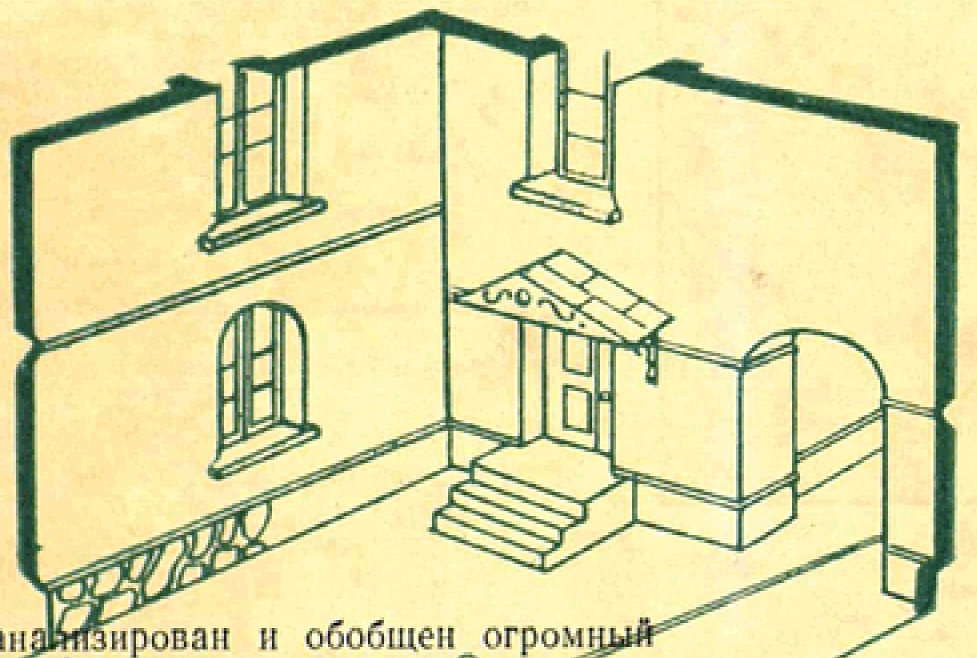
ВЫПУЩЕНА КНИГА

В. ТОЛМАЧЕВ и К. ПОЛЯНСКИЙ

КИНОДЕКОРАЦИИ

ПРОЕКТИРОВАНИЕ И ПОСТРОЙКА

220 стр.
Цена 8 р. 70 к.



В книге проанализирован и обобщен огромный практический опыт, накопленный на киностудиях по проектированию и постройке кинодекораций. Показана тесная связь между методами проектирования, постройкой кинодекораций и задачами повышения производственной эффективности киностудий.

Большое внимание уделяется рациональным методам архитектурной разработки проектов кинодекораций, современным приемам трансформирования одних декораций в другие, использованию фундуса и предварительной поузловой сборки и отделки декораций, применению для решения декоративных задач различных видов перспективных совмещений.

Книга представляет интерес для работников киностудий, может быть полезна студентам киновузов